جاستون باشلار

جماليات الصورة

د. غـادة الإمــام

الكتاب: جاستون باشلار / جماليات الصورة
المؤلف: غادة الإمام

الطبعة الأولى / ٢٠١٠

الناشر:

التنوير للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت - لبنان
هاتف: ٠٠٩٦١١٤٧١٣٥٧ فاكس: ٠٠٩٦١١٤٧٥٩٠٥
Email:dar_altanweer@hotmail.com
Email:dar_altanweer@yahoo.com

التنفيذ الطباعي: مؤسسة مصطفى قانصو للتجارة والطباعة بيروت / لبنان



بابلو بيكاسو: امرأة من أرمشير



رامبرانت: السامرتيني الجيد



كلود مونيه: القارب الأحمر



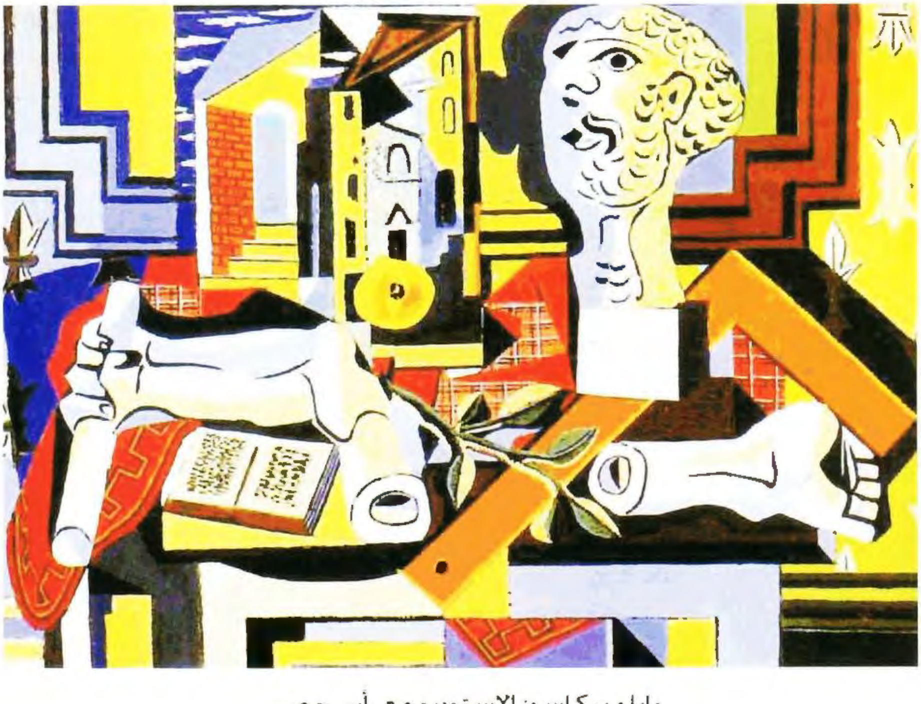
إدجار ديجا: أربع راقصات



هنري ماتيس: الشباك الأزرق



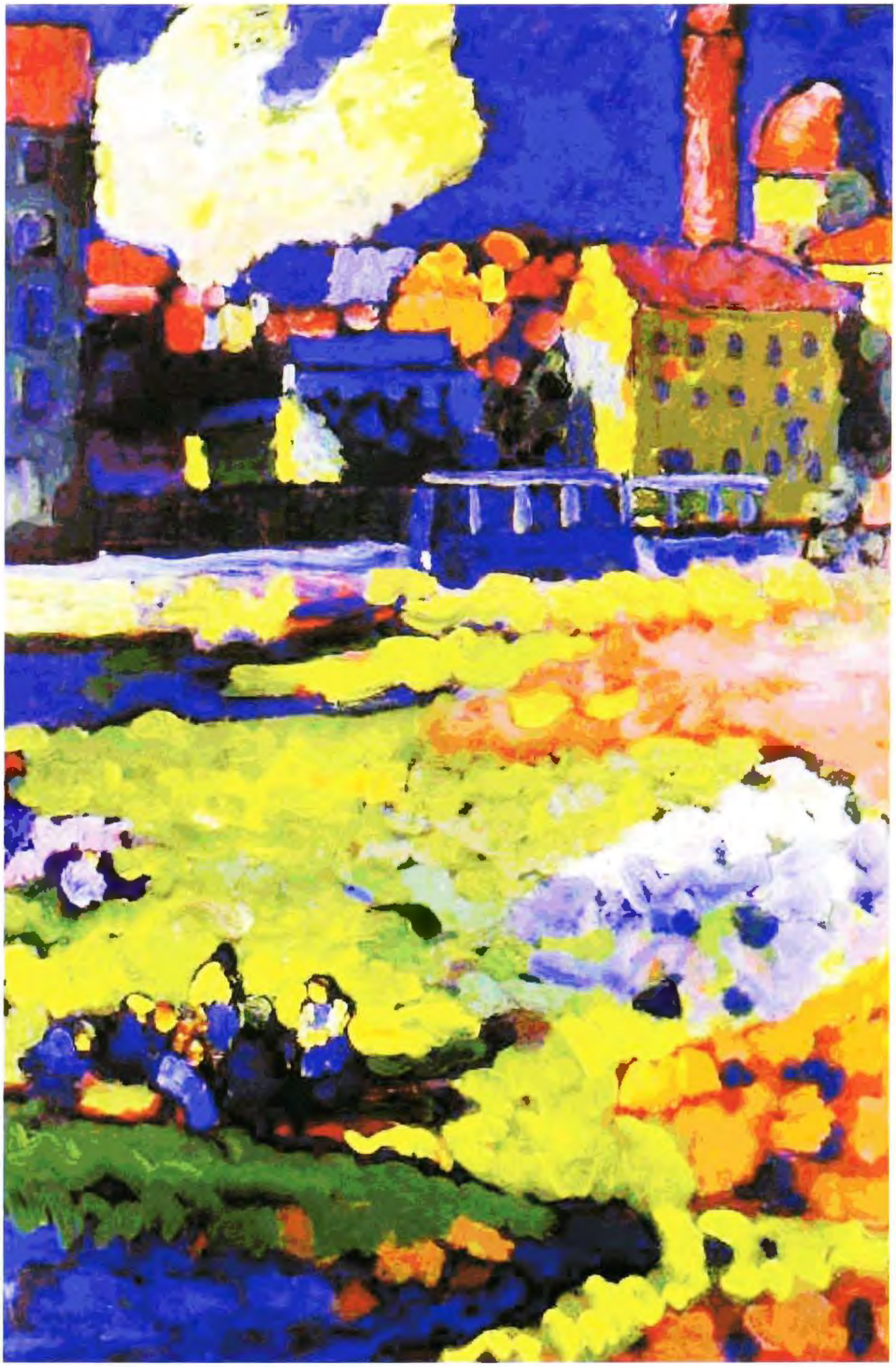
جون ميرو: منظر كاتالوني



بابلو بيكاسو: الاستوديو مع رأس جصي


بول سيزان: منظر من الأوفيرز


بول غوغان: على النافذة



ويسلي كاندينسكي: شفابينك مع كنيسة أورسولا



رامبرانت: فيلسوف في تأمل



ليوناردو دا فينشي: البشارة



سلفادور دالي: الرجل الخفي



فنسنت فان غوخ: الليل المرصع بالنجوم



بيير أوغستين رينوار: امرأة في القارب



مايكل أنجلو: خلق آدم



رينيه ماغريت: عطلة هاغل



كلود مونيه: امرأة مع مظلة

المقدمة

أَلِفَ الباحثون النظر لجاستون باشلار Gaston Bachelard (1884-1962م) كفيلسوف علم أو بالأحرى كشيخ فلاسفة العلم، ولا أحد يستطيع أن يُنكر أن العلم هو رحم فكر باشلار، ومنه ينبع تصوره الجديد عن الإنسان، والوعي؛ وبالطبع في الشعر.

ولكنني ألقي الضوء هنا على باشلار فيلسوف الجمال، الذي تُمثل فلسفته الجمالية- إلى حد ما- هذا الاتجاه السائد منذ بداية القرن العشرين الذي ينظر إلى الفن من جهة البعد الجمالي للفن (الإستطيقي the aesthetic)، والذي بلغ هذا الاتجاه ذروته في النزعة الشكلانية Formalism، أي النظر للفن على أنه صورة معبرة significant Form فحسب، تكمن في القيم الفنية والتشكيلية للعمل، وليس في مضمونه المعرفي أو في أي دلالة تشير إلى شيء خارجه.

وقبل أن نشرع في الحديث عن أسلوب باشلار الجديد في طرح هذه الرؤية في تاريخ الفكر الجمالي، فلا بد أولاً أن نعرض بإيجاز للنزعة الصورية (أو الشكلانية) عند عالم الرياضيات البحتة دافيد هلبرت David Otto Hilbert (1862- 1943م)؛ حتى نعلم من أين بدأ باشلار تفكيره مع النزعة الشكلانية.

بدايةً، ودون الخوض في تفصيلات النزعة الصورية عند هلبرت، التي تمثل إحدى المدارس المنطقية المعاصرة، يمكننا القول إن نقطة البداية في فلسفة باشلار هي تلك النزعة الشكلانية، على نحو ما صرح بذلك في كتابه

«العقل[1] العلمي الجديد»[2] قائلاً: «ينبغي أن ننطلق من اسمية هلبرت Hilbert's Nominalism، وأن نقبل متطلبات الشكلانية المطلقة the absolute Formalism، أي أن نتيح لأنفسنا أن نمحي من ذاكرتنا كل موضوعات الهندسة الجميلة، وكل تلك الأشكال المحبوبة، ومن الآن فصاعداً، نفكر في الأحرف، وليس في الأشياء!»[3].

تعبر النزعة الصورية عن اتجاه يؤكد بطريقة ما على الصورة أو الشكل في مقابل المادة أو المضمون؛ أي مذهب ينفي أهمية العنصر المادي في النظام المعرفي ولا يعتد إلا بالناحية الصورية في المعرفة؛ أي «الرياضيات والمنطق». فهو اتجاهٌ صوري يحصر الحقائق العلمية بالصور البحتة أو بالرموز الاصطلاحية لا غير، أي يجعل الحقائق العلمية قائمة على ترابطها الشكلي من غير التفات إلى المضمون المادي لهذه المبادئ المترابطة منطقياً.

وخير مثال على ذلك: التأكيد على الجوانب الصورية الشكلية للمعادلات الرياضية وإنكار أن يكون لمثل هذه المعادلات مضمون. وبالتالي، نجد في نزعة هلبرت الصورية حدوداً فاصلة بين الرياضيات البحتة والرياضيات التطبيقية؛ بهدف تجريد الرياضيات البحتة وعرضها على هيئة رمزية وصورية خالصة، لا تكون للرموز (سواء كانت الرموز المجردة من المعنى، أو الرموز ذات المعنى، التي تتمثل في الاختصارات مثل العدد (2) الذي يعد اختصاراً للصيغة (1+1)، أو رموز المتغيرات والثوابت كالنفي

---

(1) الجدير بالذكر أن باشلار يستخدم- في مجال فلسفة العلم- كلمة «l'Esprit» أما بمعنى «العقل»، أو بمعنى «الروح»؛ ولكنه جاء في كتاباته الجمالية واستخدمها بمعنى «العقل»، تمييزاً لها عن كلمة الروح «l'âme». كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد.

(2) لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية بعنوان «الفكر العلمي الجديد»، ولكن سيرد ذكره على مدار البحث باسم «العقل العلمي الجديد»، استناداً إلى عنوان الكتاب في النص الأصلي «le nouvel Esprit scientifique».

(3) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ترجمة د. عادل العوا، مراجعة د. عبد الله عبد الدائم (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة 1983م)، ص 34.

والفصل والوصل واللزوم والتكافؤ) والصيغ الرياضية (من قبيل: يساوي، أكبر من، جزء من) فيها أية علاقة بالعالم الخارجي.

فهذا الاتجاه الصوري يذهب إلى أن القضايا الرياضية مثل قولنا 2+2=4 هي صيغ متفق على معاني رموزها دون أن يكون لها مدلولات خارجية، بمعية الاتفاق على قواعد متى راعيناها فقد ضمنا بلوغ اليقين والضرورة. فانصب اهتمام هلبرت- إذن- على المفاهيم والتصورات الرياضية والتحسيب الصوري لها على أساس نسق من البديهيات والمسلمات (من قبيل: مسلمات الارتباط، مسلمات الترتيب، مسلمات التطابق، مسلمات التوازي، ومسلمات الاتصال) يتوافر فيها الاتساق Consistency والنسقية Systematization، والبساطة المنطقية وخصائص الاكتمال الأخرى التي تتحدد في مبحث ما بعد الرياضيات (أو الرياضة الشارحة) Meta-Mathematics، وما بعد المنطق Meta- Logics[1].

وإذا كان باشلار قد انطلق من هذه النزعة الشكلانية عند هلبرت، فإنه لم يحصر نفسه في إطار الاتجاه الشكلاني (أو الصوري) في الرياضيات والمنطق؛ بل خرج من أعطاف هذه الصورية في المعرفة ليستوعب هذا الاتجاه الشكلاني في فلسفته الجمالية أيضاً.

وتمثل فلسفة الجمال عند باشلار بمعنى ما هذا الاتجاه الذي ينظر للفن بوصفه صورة معبرة. ولكن على أساس مغاير لأسلوب طرح هذه الرؤية في تاريخ الفكر الجمالي. ذلك أن نظريته ترتكز على نظرية الوعي؛ إذ أنه يهتم

---

(1) يمكن مراجعة هذه النزعة الصورية عند هلبرت بالتفصيل: نرمين سمير أحمد حسين، «النزعة الصورية في الرياضيات والمنطق عند ديفيد هلبرت وتطورها»، *رسالة ماجستير غير منشورة* (القاهرة: جامعة حلوان، كلية الآداب، قسم الفلسفة، سنة 2004م).

و د. محمد مهران رشوان، *في فلسفة الرياضيات* (القاهرة: نهضة الشرق، سنة 1986م)، صفحات 40-43.

و د. يمنى طريف الخولي، *فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول، الحصاد، الآفاق المستقبلية* (الكويت: عالم المعرفة، ديسمبر 2000م)، ص 258.

بوصف الصورة الشعرية the poetic Image كما تحدث في خبرة الوعي أو الذات (القارىء) على نحو يتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع، وعلى نحو يكون فيه الوعي مرتبطاً بموضوعه ومتجهاً إليه من خلال خبرة قصدية، بحيث يتم فهم الصورة الشعرية على النحو الذي تظهر وتحدث به في خبرة القارىء قبل أن يُفسدها التفكير بإطاره التصوري الغامض؛ لأن الصورة- كما يعتقد باشلار- ليست مادة للتصور.

وربما يكون عنوان هذه الدراسة- وهو «جماليات الصورة في فلسفة جاستون باشلار»- دالاً على أسلوب باشلار في دراسته الجمالية التي كرسها لوصف ماهية الصورة الشعرية فينومينولوجياً، أو بالأحرى من خلال فينومينولوجيا الخيال، وهذا يعنى دراسة فينومينولوجيا الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للروح؛ إذ أن الشعر- كما يعتقد باشلار- هو فينومينولوجيا الروح، والصورة الشعرية بدورها تحمل معنى العمل الفني ودلالته في باطنها؛ إذ لها قوة كبيرة في إظهار تجلي الوجود.

والحقيقة أن موضوع هذه الدراسة يثير بذلك تساؤلات عديدة سوف يتعين الإجابة عليها، ويمكن صياغة أهم هذه التساؤلات فيما يلي:

ما الجديد الذي تضيفه معالجة باشلار للصورة الشعرية- أو للصورة الفنية بوجه عام- إلى تراث الفكر الجمالي؟ وهل يمكن اختزال الفن في مجرد تشكيل جمالي خالص، أو مجرد صورة معبرة؟ ومن ثَّم، هل يهمل باشلار العنصر التمثيلي للعمل الفني؟ ولا شك أن محاولة فهم التساؤلات السالفة هي ما ستكشف لنا عن حقيقة معالجة باشلار الجمالية، وإلى أي حد تعد إجاباته ومعالجته الإستطيقية جديدة.

وينبغي التنويه هنا إلى أنَّ هناك العديد من الدراسات عن فلسفة باشلار كدراسة: د. محمد وقيدي، فلسفة المعرفة عند جاستون باشلار: الابستمولوجيا الباشلارية وفعاليتها الإجرائية وحدودها الفلسفية (الرباط: مكتبة المعارف، طبعة ثانية، سنة 1984م)، ود. خليل أحمد خليل، دراسات فى تاريخ العلوم وفلسفتها (بيروت- لبنان: دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، سنة 1992م)، ودراسة د. السيد شعبان حسن، برونشفيك وباشلار بين الفلسفة والعلم: دراسة نقدية مقارنة (بيروت- لبنان: دار التنوير للطباعة

والنشر، الطبعة الأولى، سنة 1993م). وستحاول الباحثة الاستفادة من تلك الدراسات التي برغم أهميتها فإنها لم تتناول فلسفة باشلار الجمالية كدراسة مستقلة قائمة بذاتها. ومن ثَّم، تستهدف الباحثة تخصيص دراسة مستقلة عن فلسفة باشلار الجمالية من خلال مناقشة جماليات الصورة الشعرية عنده.

وسوف تعتمد الباحثة في هذه الدراسة على المنهج التحليلي النقدي بهدف تحليل المفاهيم والمشكلات المتضمنة في قضية البحث لدى باشلار، وسوف تعتمد الباحثة على تحليل نصوص باشلار نفسها محاولةً قراءتها قراءة نقدية لا تكتفي بعرض الأفكار؛ وإنما تحاول فهمها وتحليلها.

وتنقسم هذه الدراسة إلى خمسة فصول وخاتمة:

بالنسبة **للفصل الأول**، فعنوانه «**باشلار بين العلم والفن**» سأحاول فيه بيان كيف انتقل باشلار من فلسفة العلم إلى فلسفة الشعر، وكيف أن نظريته عن الزمان ومفهومه عن الخيال هو ما يربط بين بحوثه الابستمولوجية وبحوثه في ميدان الشعر.

أما **الفصل الثاني**، فعنوانه «**فينومينولوجيا الصورة الشعرية**» أوضح فيه الإطار المنهجي الفينومينولوجي الذي به يعالج باشلار مبحثة الإستطيقي، مع إيضاح بأي معنى يكون الشعر فينومينولوجيا الروح، وبيان رؤيته الخاصة للصور الشعرية بوصفها صور الطبيعة (كالماء، والأرض، والهواء، والنار). كذلك الكشف عن العلاقة بين العمل الشعري والعقد النفسية، التي بدونها لا يمكن للعمل الشعري أن يتواصل مع اللاشعور، كما لا يمكنه أن يحصل على وحدته.

أما **الفصل الثالث**، فعنوانه «**الخيال الشعري عند باشلار**» أكرس هذا الفصل لتحديد معنى الخيال الشعري عند باشلار بوصفه قوة الإنتاج النفسي ذاتها، كذلك إيضاح كيف يكون الخيال في علاقة ضرورية مع الذاكرة عند التواصل مع الصور الشعرية المتعددة كالمكان، والنار، والماء، والهواء، والأرض.

أما **الفصل الرابع**، فعنوانه «**اللغة وحلم اليقظة كطريقين لفهم الصورة الشعرية**» أوضح فيه ماهية اللغة عند باشلار، وبأي معنى يبدع التعبير الوجود؛ كذلك الكشف عن رؤيته الخاصة لحلم اليقظة بوصفه يتيح للصورة

الشعرية أن تُدرك في تألقها على نحو مباشر، مع بيان اختلاف حلم اليقظة عن الحلم.

أما **الفصل الخامس،** فعنوانه «**إدراك الكيفيات الجمالية في الخبرات الفنية**» أحاول فيه إيضاح عملية الاتصال الجمالي بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية سواء درسنا هذه العملية على مستوى الخبرة الإبداعية أو على مستوى خبرة التذوق، وهو ما سوف يُحيلنا في النهاية إلى فهم العلاقة بين المبدع والمتلقي.

الخاتمة: تكرسها الباحثة لبيان أهم نتائج البحث في موضوع الدراسة مع إبراز أهمية فلسفة الجمال عند باشلار.

وهذا هو الذي سوف تنهض به الباحثة من خلال رسالتها.

❊❊❊❊❊❊❊❊

الفصل الأول
باشلار بين العلم والفن

تمهيد:

اهتم باشلار بالكشف عن علاقة الجوار بين العلم من جهة والشعر والفن من جهة أخرى، وهي علاقة ترتكز أساساً على الإبداعية الإنسانية the Creativity humaine. هذه العلاقة (بين العلم والفن) التي كانت- ولا تزال- مثار خلاف بين الباحثين: فمنهم من يكون ضد هذه الوحدة في أعمال باشلار؛ بل وينكر هذه الصلة أصلاً، ومنهم من يكون مع تلك الوحدة- وهذا هو موقف الأغلبية من الباحثين- ويؤكد على هذه الصلة بينهما. والحقيقة أن بيان تلك الرؤى السابقة لعلاقة العلم (العقل) بالفن (الخيال) هو الذي سيسمح لنا أن نعرف اختلاف أسلوب طرح باشلار لتلك القضية.

لا شك أن قضية العلاقة بين العلم والفن تمثل مشكلة كبيرة يكشف عنها الجدل الدائر في الكتابات العلمية والجمالية حول طبيعة هذه العلاقة، فحتى عصر النهضة، لم يكن الباحثون يرون أي فرق كبير بين العلم والفن. ولعل أبرز الأمثلة على ذلك العالم والرياضي والمصور ليوناردو دافنشي Leonardo da vinci (1452-1519م)، الذي كان- شأنه شأن سائر العلماء الآخرين- يتجول بين الاختصاصين دون حرج. فقد اشتغل بالتصوير والنحت والموسيقى، فكان فناناً عظيماً، وعمل في التشريح والمعمار والميكانيكا والرياضيات، فكان عالماً بارزاً. حيث

أطلق العنان لخياله في مجالي العلم والتصوير على حدٍ سواء، فجاءت رسومه وسيلة للتعبير عن العلوم والمعرفة.

وعلى غرار أعماله الفنية تقوم أعماله العلمية على دقة الملاحظة العلمية، كما أن دراساته للشكل البشري من الداخل والخارج تنسج بصرياً الرياضيات مع الطبيعة. فبحثه الدؤوب عن المعرفة في العلم والفن على السواء قد دفعه للاهتمام بعلم الهندسة- أي بالرياضيات البصرية-؛ إذ يرى أن عين الهندسة هي نحت ذهني. ولهذا، نجده اهتم باختبار الألوان وتمعن في مسائل الضوء والظل لرسم الأجسام ثلاثية الأبعاد، كما كان ينظر للمساحة نظرة خاصة أثرت على تصميماته المعمارية ولوحاته على حدٍ سواء. ومن ثَم، فمن المستحيل عزل فنه عن علمه، فكان يعتبر الفن علماً.

والحقيقة أن التاريخ يشهد لنا بتأييد هذه العلاقة، من خلال ما يُسمى بالشعر العلمي: فالطبيب إرز موسى دارون (1731-1802م) ذو الاهتمامات والإنجازات العلمية خصوصاً في مجال الأرصاد الجوية، كتب قصيدة بعنوان «معبد الطبيعة» ترسم صورة لتطور الإنسان عن بقع مجهرية تشكلت في البحار في العهود السحيقة(1).

يمكننا إذن القول إن هناك العديد من النصوص التي تُعلن منذ البداية صفتها الأدبية من خلال اعتماد شكل أدبي معترف به (مسرحية، قصيدة، قصة)، والتي نحافظ عليها بشرط مزدوج: أن تقدم معلومات عن الإنسان وأن تتميز بأسلوبها الفني. وهكذا، فإن النص العلمي قابل للتحول إلى أدب، والنص ذا المنحى الأدبي قادر تماماً على حمل- أو التعبير عن- المعرفة. وإذا بقي هذا النص قادر على تحريك مشاعرنا وعلى تعريفنا بالعالم؛ فلأنه يضع هذه المعرفة ضمن شكل خاص به. وهكذا، لقد صار هناك منذ القرن السادس عشر- وحتى قبل ذلك بكثير- شعر علمي حقيقي، خصّه ألبرت شميدت A. M. Schmidt- كما يُشير الباحث

---

(1) د. يمنى طريف الخولي، *فلسفة العلم في القرن العشرين*، ص 98.

إيمانويل فريس- بدراسة بعنوان «الشعر العلمي في فرنسا في القرن السادس عشر» يلامس كل ميادين المعرفة التي عرفها العصر: علم التنجيم، وعلم الأرصاد، وعلم المعادن، وعلم الطب، وعلم تحويل المعادن.

وكذلك كتب في هذا النوع عدد من كتّاب القرن الثامن عشر: فولتير «خطاب عن الإنسان» 1738 م، أندريه شينيه «الإبداع»، و«هرمس»، و «أمريكا «. ويشير إيمانويل فريس أن أندريه شينيه رأى في كتابه «الاختراع» المنشور عام 1819م أن تقدم العلوم موضوع شعري تماماً ينبغي أن نستوحي منه في عصر التقدم.

ولعل من أبرز الأمثلة على أن النص الأدبي قادر على التعبير عن العلوم والمعرفة- كما يشير الباحثان إيمانويل فريس وبرنارموراليس- هو ما نجده في رواية «الأبلة Idiot» عام 1868م لدويستوفسكي Dostoïevski (1821-1881) التي علق فيها- في مقطع قصير من روايته- على صحة بطله فقال: «كانت الأزمة التي أصابته في الليلة السابقة خفيفة، فباستثناء السويداء وشيء من الثقل في الرأس وألم في الأطراف، لم يكن يشعر بأي انزعاج. وكان دماغه يعمل جيداً ولو أن نفسه كانت مريضة»[1].

إن كلام دويستوفسكي هنا كلام روائي عليم يُطلعنا على الطريقة التقليدية بها يحدث في داخل الشخصية الروائية. ولكنه، انطلاقاً من هذه الحالة الخاصة يفتح أمام الفكر منظوراً خصباً جداً. فالتضاد بين نوعي المرض،» الدماغ «و» النفس»، يحمل على التأمل في طبيعة المرض العقلي وأسبابه، بعد التشديد الواضح على الفرق بين ما يعود إلى علم الأعصاب- هنا داء النقطة- وما يعود إلى علم النفس المرضي. هناك نوعان من المرض: مرض الدماغ، ومرض النفس، نوعان متميزان من آلام إنسان. وبسطور قليلة رسم دويستوفسكي كل إشكالية المرض العقلي كما بينه تاريخ الطب في العصور اليونانية والشرقية القديمة إلى

(1) إيمانويل فريس، برنار موراليس، ***قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب***، ترجمة د. لطيف زيتوني (الكويت: عالم المعرفة، فبراير 2000م)، ص 133.

فرويد وخلفائه وخصومه، وكشف ترّجح التفسير والعلاج بين النموذج النفسي والنموذج العُضواني[1].

ولدينا لورد سنو C.P.Snow كان عالماً محترفاً يقضي نهاره مع العلماء، وأديباً هاوياً يقضي أمسياته مع الأدباء، قد أفزعته الهوة الواسعة بين الثقافة العلمية والثقافة الأدبية، حتى أصبحا فريقين متقابلين لكل خصائصه ومنطلقاته، ويجهل أو يتجاهل الآخر وعالمه ومنجزاته[2].

وفي نفس هذا الاتجاه الذي يؤكد علاقة العلم بالفن نجد ريمون كينو في «مبحث قصير محمول في نشأة الكون» عام 1950م أن الشاعر المحدث يشعر بالحرج إن هو حاول الفصل بين الشعر والعلم؛ لأن مفردات العلم وإنجازاته تُشكل مادة منتجة جداً على مستوى الخيال الشعري؛ إذ يمكن أن يبدع الشاعر نصاً يعالج العلم كموضوع شعري. وبهذا يبين كينو أن هناك متخيلاً علمياً حقيقياً لا نصل إليه إلا عبر مصطلحات العلم، ويمكن اقتباس كلماته من مجال الشعر، أو بالأحرى التعبير عنه شعراً.

ويشير إيمانويل فريس أن كينو يطرح- إذن- هنا مسألة العلاقة بين الشعروالعلم: فبيّن أن كل الموضوعات وكلّ المفردات قابلة للدخول إلى مجال الشعر. وهذا ما كتبه كلود دوبون مُعلقاً على كينو: «الإنسان العالق بين تطور الأرض والأنواع وبين اكتشاف الآلات يتنقل بين عظائيات الأمس واليوم؛ ذلك لأن استعادة التكوين تنبثق من الخيال بقدر ما تنبع من العلم. وهذا الخيال يتجسد في لغة لم تكن يوماً بهذا التجدّد في كتابة كينو: فالألفاظ المركبة والصيغ النادرة، أكثر الألفاظ الجديدة، تشهد على تمكن لا يقل شأناً عما أبداه في المعارف العلمية»[3].

---

(1) نفس المرجع السابق، نفس الصفحة.

(2) د. يمنى طريف الخولي، *فلسفة العلم في القرن العشرين*، ص 18.

(3) إيمانويل فريس، برنار موراليس، *قضايا أدبية عامة*، صفحات 73- 74، 102- 106.

صفوة القول، إن التاريخ يحفظ للشعر علاقته بالعلم. ويتذكر كلاً من إيمانويل فريس وبرنار موراليس في هذا الصدد أندريه بروتون الذي بعدما انتقد عقلانية عصره التي لا تقدم- في نظره- سوى صورة مشوهة للواقع؛ لأنها لا تقدم سوى السطح، رأى أن الأدب قادر على إيصالنا إلى واقع أرفع أو- إذا شئنا- أصدق.

ولكن كثيرين غيرهم قد أنكروا إمكان قيام علاقة بين العلم والفن، أولئك هم ممثلوا الاتجاهات النقدية وبعض ممثلي الاتجاهات السيمانطيقية.

ويمكن أن نلتمس إحدى جذور هذا التفسير لدى الشاعر والناقد والفيلسوف صموئيل تيلور كولردج Samuel Taylor Coleridge (1772-1834م)؛ إذ يبدأ كل سلسلة من المحاضرات التي ألقاها في الأدب- في الأغلب الأعم- بمحاضرة أولية يعرض فيها مبادئه النقدية ويُعرف فيها الشعر.

ويبدأ تعريفه للشعر عادة بالتمييز بينه وبين العلم، فيقول مثلاً في إحدى المحاضرات- كما يشير محمد مصطفى بدوي- التي ألقاها عام 1811م المعنونة باسم «نقد كولردج لشكسبير»: «إن الشعر ليس نقيضه النثر كما يعتقد البعض؛ وإنما نقيضه العلم في الحقيقة»[1]. فالغاية المباشرة للعلم هي الوصول إلى الحقيقة وتوصيلها إلى الغير، بينما غاية الشعر المباشرة هي توصيل اللذة. فلا أحد يقرأ كتاب «المبادئ» لنيوتن- مثلاً- وغرضه المباشر أن يحصل على اللذة بدلاً من الحقيقة، وإن كانت معرفة هذه الحقيقة قد تُعين الفرد في المستقبل على إدراك طبيعة اللذات التي يسعى وراءها.

في حين أن الغاية المباشرة للشعر هي اللذة، واللذة هي الشيء الذي

(1) د. محمد مصطفى بدوي، *كولردج* (القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثانية، سنة 1958م)، صفحات 9، 56.

يجعل من الشعر شعراً. وهكذا، يمكننا تعريف الشعر بأنه توصيل اللذة المباشرة. ويواصل كولردج إنكاره لعلاقة الشعر بالعلم في كتابه «سيرة أدبية»؛ إذ يُعرف الشعر بأنه ذلك النوع من الكتابة الذي يضاد العلم في أنه لا يهدف إلى البلوغ للحقيقة؛ وإنما يجعل من اللذة غرضه المباشر[1].

لقد سار الناقد أيفور آرمسترونج ريتشاردز Ivor Armstrong Richards[2]- مؤسس النقد الأدبي الحديث- في إثر كولردج؛ إذ يرى أن الجمال ليس صفة كائنة في الأشياء أو في الأعمال الفنية؛ بل هو عبارة عن خبرة شعورية يمر بها المتلقي، أي أن الجمال حالة ذاتية شعورية أو انفعالية نُضفيها على الأشياء.

هذه الفكرة التي تتردد أصداؤها بقوة لدى الوضعيين المناطقة؛ إذ روج الوضعيون المناطقة للفكرة الشائعة التي تنظر إلى الفن باعتباره تعبيراً عن مشاعر وانفعالات ذاتية، وهي نظرة تغفل ما هنالك من علاقة بين الفن والعلم. وذلك على أساس أن قضايا العلوم الرياضية والتجريبية وحدها التي تحمل معنى، وغيرها من العبارات الجمالية تخرج من دائرة العلم أو الكلام ذي المعنى؛ إذ أنها مجرد عبارات زائفة بلا معنى لا توصف بصدق أو بكذب.

والحقيقة أن نفس تفرقة الوضعيين المناطقة بين لغة علمية (أو الكلام العلمي) ولغة تعبيرية (أو الكلام غير العلمي) نجدها لدى ريتشاردز- وزميله أوجدن C.K.Ogden، من ممثلي المدرسة اللغوية السيمانطيقية الأوائل-؛ إذ ميزا في مؤلفهما المعنون باسم «معنى المعنى» بين الاستخدام الرمزي أو العلمي للغة. والاستخدام الإنشائي الانفعالي للغة الذي يُثير في

(1) نفس المرجع السابق، ص 57.

(2) يعد ريتشاردز من أقطاب النقد الإنجليزي المعاصر، من أشهر أعماله «أسس علم الجمال» عام 1922م، الذي ألفه بالتعاون مع صديقه وزميله عالم النفس أوجدن وناقد الفن جيمس وود James Wood، و «معنى المعنى» عام 1923م الذي ألفه بالتعاون مع أوجدن، و «مبادئ النقد الأدبي».

المتلقي ميولاً وحالات مزاجية ورغبات ومشاعر وانفعالات، وهذا ما عبَّرا عنه بقولهما: «تنقسم وظائف اللغة إلى مجموعتين: اللغة الرمزية the symbolic Language، واللغة الانفعالية the emotive Language ------ ولكلتا الوظيفتين جانبان: جانب (المتحدث) وجانب (المستمع): فالوظيفة الرمزية، تتضمن كل من رمزية الدلالات الإشارية وتواصلها مع المستمع، بحيث يُحدث في المستمع نفس الدلالة الإشارية. بينما تتضمن الوظيفة الانفعالية التعبير عن ما لدى المتحدث من الانفعالات، والاتجاهات أو الميول، والأمزجة، والمشاعر والأغراض، الخ، وتواصلها، واستحضارها في المستمع ------ ومن ثم، فإن التأثيرات الانفعالية العاطفية- طبيعياً- لا يعتد بها في الاستخدام العلمي للغة ---- إذ أننا عندما نصف شيئاً ما؛ فإننا لا نهتم بتلك الإيحاءات الانفعالية العاطفية للرموز.

وهذا التقابل بين منهجين متصارعين في استخدام اللغة يتمثل أيضاً في التقابلات العديدة التي نجدها بين العلم والفن، النثر والشعر، التحليل والحدس، وهكذا»[1].

ويُفهم من ذلك أن ما يعتد به في حالة الكلام الرمزي إنما هو صحة العملية الرمزية وصدق الإشارة. أما في حالة الكلام الإيحائي evocative Speech، فإن ما يعتد به هو طبيعة الاتجاه الذي يثيره هذا الكلام لدى سامعه أو قارئه وليس صدق العبارات أو كذبها. فهو كلام يكون الغرض الأساسي منه هو استثارة اتجاه أو ميل أو شعور ما لدى المتلقي[2].

ويُعد تمييز ريتشاردز بين اللغة الرمزية واللغة الانفعالية نوعاً من

---

(1) C.K.Ogden and I.A.Richards, ***The Meaning of Meaning*** (London: Routledge and Kegan Paul LTD, 1949), ***PP.***V III, 149, 238.

(2) د. سعيد توفيق، ***جدل حول علمية علم الجمال: دراسات على حدود مناهج البحث العلمي*** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1992م)، صفحات 84- 85.

تعميق موقفه الذي ينكر فيه صلة الفن بالعلم. وقد نبع ذلك من ولعه الشديد بالعلم وقضاياه، ويتجلى ذلك بوضوح في كتابه «مبادئ النقد الأدبي»، الذي كتبه باللغة الرمزية أو الإشارية وحدها، على نحو لا نألفه في الكتب النقدية، والذي يعد محاولة جادة لوضع دراسة علمية أصيلة لمشكلات الأدب والنقد الأدبي. فالمبادئ التي يحتويها هذا الكتاب تدل بوضوح على إيمان بالعلم لا يخلو من إفراط في التفاؤل. فوصفه للمبادئ العامة يرجع إلى حدٍ ما إلى إسرافه في الإيمان بالعلم وإلى اتجاهه العلمي المتطرف.

ويعتقد ريتشاردز أن مجال النقد الفني مجال رحب للكثير من اللبس والغموض،فقد تعودنا- مثلاً- أن نقول إن اللوحة الفنية جميلة، كما لو كانت هناك حقاً صفة «الجمال» في اللوحة، في حين أن الجمال ليس كائن في الشيء المادي؛ وإنما يتعلق بحالات شعورية أو بخبرات ذاتية معينة.

ويتعرض ريتشاردز هنا لعلاقة العلم بالشعر في سياق مناقشته لوجهة النظر القائلة بأن وظيفة الأدب هي الكشف عن الحقيقة، حيث يؤكد وجوب التمييز بين لغة الانفعال ولغة الإشارة الذي أقامه في كتابه «معنى المعنى»، ويبين أن نظريات الكشف هذه لا تستخدم اللغة استخداماً علمياً؛ وإنما تقوم في معظمها على لغة الانفعال. ويواصل ريتشاردز بحثه في الأسباب التي دعت النقاد إلى الاعتقاد بأن الشعر يكشف عن حقيقة الأشياء، فيحاول تحديد العلاقة بين الشعر والعلم. ويوضح أن الشعر لا يعيبه كذب «الإشارات» فيه ولا يشفع له صدقها. فالشعر أسمى صور اللغة الانفعالية و«الإشارة» فيه تخضع للموقف ويختلف قبول الكلام في الشعر عن تصديق القضايا العلمية، فنحن نقبل القضايا في الشعر لأجل المواقف العاطفية والاستجابات الانفعالية التي تُثيرها فينا هذه القضايا، أي نقبلها كشروط للتأثيرات التالية ولا نقبلها أو نصدقها كما نصدق قوانين الطبيعة التي نتوقع صدقها في جميع الأوقات. فقبول القضية في الشعر مؤقت ومقصور على ظروف خاصة

(أي الحالة الذهنية التي هي القصيدة).

ومع ذلك، فالحالة الذهنية العامة التي تتلو قراءة القصيدة تبدو لنا قريبة جداً مما يوصف بحالة التصديق؛ ولكن ينبغي أن نتبين **أولاً** أن حالة التصديق هنا: نتيجة للتجربة الشعرية، وليست «علتها»، **وثانياً أننا** لا نستطيع أن نحدد طبيعة الموضوع الذي نصدقه أو نعتقده في الشعر؛ إذ أن كل ما لدينا لا يعدو مجرد إحساس التصديق لا أكثر على حين أن التصديق العلمي، لابد أن يكون تصديقاً لقضية ما. وهكذا، فكل ما نجده في الشعر في هذا الصدد هو اعتقاد لا موضوع له متنكر في زي اعتقاد في هذا الموضوع أو ذاك. وبالتالي، فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر؛ ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة.

حقاً، لقد أسدى ريتشاردز خدمة جليلة- كما يرى د. محمد مصطفى بدوي- حين أكد أهمية التمييز بين اللغة الإشارية الرمزية للعلم ولغة الانفعال؛ إلا أن قصر ريتشاردز الشعر على لغة الانفعال وحدها في حدود فهمه لها لا يقوم على أساس سليم. وقد اضطره ذلك إلى الفصل التام بين الشعر والعلم؛ وربما يرجع ذلك إلى أن ريتشاردز لا يعترف بغير الفكر العلمي، و فكرته عن الاعتقاد الذي لا موضوع له. فقد جعل ريتشاردز من الشعر مسألة انفعالات ودوافع واستجابات ومواقف عاطفية فحسب مما أدى إلى فصله كليةً عن العلم. ولهذا، لم يكن غريباً أن نجد ريتشاردز يرى أن الاهتمام بالتمثيل في التصوير أو بالفكر في الشعر، والقول بأن معالجة الموضوع هي الشيء الهام في الشعر، تنبع في نهاية الأمر من ذلك الوهم الذي تشجعه اللغة وهو الاعتقاد بأن الجمال صفة في الأشياء وليست من صفات استجاباتنا للأشياء[1].

(1) ريتشاردز، *مبادئ النقد الأدبي*، ترجمة وتقديم د. محمد مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، سنة 1961م)، صفحات 3- 32، 216.

وعلى أية حال، وبرغم وجود تلك الاتجاهات التي تنكر صلة الفن بالعلم؛ سيظل العلم دائماً شيئاً ما أعظم من تقانة وأكثر من فرع للمعرفة. إنه شيء حي، شيء من أشياء المتعة والجمال، يتوشح بطبيعته توشحاً داخلياً في شؤون الحياة، وهو مع هذا شيء متميز عنها، أنه ميدان للخبرة يلعب فيه الخيال دوراً كاملاً.

ويُفهم من ذلك أن العلم شيء حي، بمعنى أنه بناء صميم طبيعته الصيرورة.هو نسق متتالي التوالد والتنامي والتغير. وعلى هذا الأساس يرى باشلار- كما سيرد ذكره بالتفصيل- تأكيداً على تلك العلاقة الوثيقة بين العلم والفن، أن الخيال والأحلام الشاعرية هامة جداً للعقل العلمي. فالعلم متأصل في أصلب وأقدم مناحي الإنجاز الإنساني[1].

إذن، فلنقترب أكثر من قضية العلاقة بين العلم والفن عند باشلار؛ كي نرى طبيعة طرحه الجديد لهذه العلاقة، وعما إذا كان قد نقل العلم إلى الفن، أم نقل الفن إلى العلم؟

وفي هذا الفصل تتبع الباحثة تساؤل باشلار عن ملامح تلك العلاقة بين العلم والشعر، وكيف أن مفهومه عن الخيال the Imagination هو الشق الأول من الجسر الذي يربط بين فلسفة العلم وفلسفة الشعر، أما الشق الثاني فيتمثل في نظريته عن الزمان.

1- من فلسفة العلم إلى فلسفة الشعر:

ينطلق باشلار في الفن من نفس منطلقات العلم بحيث كان يؤصل للروح العلمي الأدبي. فقد كان يحاول تحقيق التوافق بين «الروح الشعرية الفياضة» و«الروح العلمية الكتومة». وقبل أن أشير إلى ملامح

---

(1) د. يمنى طريف الخولي، *إمكانيات حل مشكلة العلوم الإنسانية على ضوء الخاصة المنطقية للعلوم الطبيعية* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1992م)، صفحات 14- 16.

تلك العلاقة ينبغي إلقاء الضوء أولاً على النظرة الدارجة في تاريخ الفكر العلمي إلى دور الخيال في مجال الاكتشاف العلمي والمعرفة العلمية.

لا شك أنه قد ساد الاعتقاد عبر تاريخ الفكر العلمي بأن الخيال يظهر في مجال التفكير العلمي الطبيعي the natural scientific Thinking بوصفه عقبة أمام الموضوعية العلمية the scientific Objectivity؛ ما دام أنه يدخل في تاريخ الفكر العلمي باعتباره الأصل الدائم للتفكير الذاتي، الشخصي أو للذاتية the Subjectivity التي تصطدم مع الموضوعية العلمية. ومن ثَم، لا ينبغي للعلم الطبيعي أن يحمي نفسه ويؤمن ذاته منه فحسب؛ بل أن يستنفد قواه العلمية والمنطقية في شن حرب ضده؛ طالما أنه مصدر الانطباعات الأولية وردود الفعل الحدسية التي يجب أن يتنحى عنها التفكير العلمي الموضوعي الخالص.

ولا يقتصر هذا الأمر على الخيال وحده؛ بل ينسحب ذلك على الأحلام، والقصائد الشعرية والصور المتخيَّلة التي ينظر إليها بوصفها عقبات ينبغي تجاوزها. فالمهمة الأولى للتفكير العلمي هي تفكيك الانطباعات الأولية وهدمها كي يبلغ إلى الإدراك الصحيح للحقيقة العلمية.

ولهذا، لكي نجد طريق لعالم العلم الطبيعي، ينبغي علينا- بتعبير مينكوفسكي Minkowski -: «نزع الطابع الشعري ومحوه de-poeticize من العلم، فقد بدأ العلم منذ أن بقي على مسافة تبعد عن الشعر»[1]. ومن هذا المنطلق استبعد الخيال من دائرة المعرفة العلمية وعملية الاكتشاف العلمي؛ كي يتمكن العالم من أن يحمي نفسه من تلك

(1) Christian Thiboutot, «Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard», in ***Journal of Phenomenological Psychology,*** trans. by Bernd Jager (Vol.32, No.2, 2001), ***P.***155.

الخدع الشعرية على نحو يكون فيه متأكداً من أن تلك الخدع لن تتخلل ملاحظاته حتى لا تفسد استنتاجاته العلمية.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن هذا الانفصال الذي حدث للعلم وحال بينه وبين الخيال، أو بالأحرى الشعر هو الذي أدى إلى سيادة ميراث طويل من تصور العلم الطبيعي باعتباره ممثِّلاً لمنحى متميز ومتمايز عن شتى مناحي الإبداع الإنساني كالفن والأدب والفلسفة.

ولقد سار شيللي Shelly في إثر هذا الاتجاه الذي ينكر صلة العلم بالشعر؛ وإن كان، مع ذلك، يدعو إلى ضرورة حماية الشعر من العلم الطبيعي، وعبَّر عن ذلك بقوله إن: «حماية الشعر هو ما ينبغي على كل علم أن يدركه؛ بل يقصده ويعنيه»[1]. والحقيقة أن كلا الموقفين ينصهر في بوتقةٍ واحدة تتمثل في إنكار العلاقة بين العلم والشعر.

لقد جاءت فلسفة العلم عند باشلار لتعيد طرح قضية العلاقة بين العلم والشعر، أو بالأحرى بين العقل والخيال على أساس جديد مغاير لأسلوب طرح هذه القضية في تاريخ الفكر الفلسفي. ذلك أن طرح باشلار لهذه القضية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بنقده لمسار البحث العلمي، والفكر الفلسفي العلمي السابق عليه؛ إذ أن باشلار يُعيد طرح هذه القضية بمعني مغاير تماماً للمعنى الذي كان سائدا في الفكر الفلسفي العلمي؛ إذ رأى باشلار- كما يشير الباحث كريستوفيدس Christofides- أن ما قد هدمه العلم لم يكن الخطأ فحسب، الذي يؤكد باشلار على دوره الإيجابي في بناء المعرفة العلمية، كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد- أقول لم يكن الخطأ فحسب؛ وإنما قد حطم أيضاً مجال الشعر؛ وذلك منذ أن: «فَتَّتَ التجربة العلمية، عالم الهواء، والأرض، والنار، والماء من خلال تأملهم فحسب بوصفهم العناصر الأساسية للطبيعة، ومنذ أن تنحت العناصر الطبيعية الأربعة عن أن تكون الرموز

(1) Colin Falck, «A defence of Poetry», in ***the Journal of Aesthetics and art Criticism*** (Vol.XLIV, No.4, Summer 1986), ***P***.393.

الأساسية للخيال»[1].

ومن ثَم، جاء باشلار ليبدأ مما تركه العلم؛ أي من الخيال أو بالأحرى من هذه المنطقة التي يتجاهلها العلم، وبالتالي فإنه يتجاهل الإنسان، ويفقد دلالته الإنسانية. فلقد ناهض باشلار مثاليات العلم الطبيعي وانشق عنها؛ لأنها تُشيء الإنسان وتموضعه وتجرده من إنسانيته. ولتجنب عملية تجرد العلم من الطابع الإنساني، ينبغي على الفيلسوف أن يحاول فهم كلٍ من مجالي العلم والشعر على ضوء رؤية ملامح العلاقة الوثيقة بينهما، وقد عبَّر باشلار عن هذه الفكرة في كتابه «التحليل النفسي للنار» بقوله إن: «محوري الشعر **la Poésie** والعلم **la Science** معكوسان. وكل ما تأمله الفلسفة هو جعل الشعر والعلم متكاملين، والجمع بينهما من حيث هما متضادين حسني الصنع. يجب إذن مقابلة أو التقاء **الروح الشعرية الفياضة l'esprit Poétique expansif**- أي التي تفيض بالمشاعر- **بالروح العلمية الكتومة l'esprit scientifique taciturne** التي تعتبر النفور المبدئي احتياطاً سلبياً (أي التي تبدأ بنقد كل شيء والابتعاد عن الانبهار بأي شيء)»[2].

ولكن، إذا كانت هناك علاقة جوار بين العلم والشعر، فما هي إذن أوجه الاتفاق بينهما في ظل هذه العلاقة؟

إن باشلار يؤكد على تلك العلاقة الوثيقة بين العلم والشعر؛ إلا أنه- مع ذلك- يؤكد في نفس الوقت على وجود التمايز بينهما؛ على أساس أن تلاقيهما معاً لا يعني التطابق فلا يتنحى أحدهما عن ماهيته الخاصة ليتطابق مع الآخر؛ فالاتفاق بينهما لا يطمث الاختلاف الذي يتعذر تخطيه. فمن الملاحظ أن باشلار يؤكد على ضرورة الربط بين العلم من

(1) C.G.Christofides, «Bachelard's Aesthetics», in ***the Journal of Aesthetics and art Criticism*** (Vol.XX, No.3, Spring 1962), ***P***.263.

(2) جاستون باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ترجمة د.زينب محمود الخضيري (القاهرة: دار شرقيات، الطبعة الأولى، سنة 2003م)، ص12.

جهة والفلسفة بوجه عام من جهة أخـري، ويحـرص عـلى تأكيـد أهميـة الخيال للعقل العلمي.

فقد يبدو للوهلة الأولى أن العلم والشعر يعدان نشاطات إنسانية متميزة ومتمايزة، تتعلقان بملكتين مختلفتين، فَثُنائيتيهما تمتزجان «بتناقض العقـل والخيـال»، أو بـما أكـد عليـه باشـلار في كتابـه «شـاعرية حلـم اليقظة»[1]: «القطبيـة الواضـحة للعقـل والخيـال، فـالقطبين المتقـابلين يتباعدان أكثر مما ينجذبان كُلاً منهما للآخر»[2].

وفي نفس الوقت، قـد بـين أيـضاً أن تلـك الأقطـاب (أي العقـل والخيال) هي أقطاب الوعي الإنساني، أو -كما يُسميه باشلار- أقطـاب «الوعي الجيد **la bonne Conscience**، الذي يكون في أفضل حالاتـه حينما يتناوب بين الصور والتصورات»[3]. ولهذا، يرى باشلار أننا: «إذا أردنا أن نحب التصورات والـصور؛ فينبغـي علينـا أن نحـب القطبـين المذكر والمؤنث للنفس [أي العقل والخيال][4] les pôles masculin et féminin de la Psyché»[5].

ويُفهم من ذلك، أن باشلار يريد محو الحدود الفاصـلة بـين العـالم الخارجي والعالم الباطني؛ على أساس أنه في التناوب بين قطبي الـصورة (أي الخيال) والتصور (أي العقـل) يـصبح الـوعي الإنـساني في أفـضل حالاته؛ ولهذا يحاول باشلار التأكيد على التوافق بينهما عن طريق الوعي

(1) لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية بعنوان «شاعرية أحلام اليقظة »، ولكن سـيرد ذكره على مدار البحث باسم «شاعرية حلم اليقظة» استناداً إلى عنـوان الكتـاب في النص الأصلي «La poétique de la Rêverie».

(2) G. Bachelard, ***La poétique de la Rêverie*** (Paris: Universitaires de France, presses 1965), ***PP***.46-47.

(3) Ibid, ***P***. 47.

(4) ما بين هذه الأقواس [ ] إضافة من جانب الباحثة وليس جزءاً من النص.

(5) Ibid, ***P***. 47.

الجيد أو- كما تطلق عليه الباحثة ماري جونس Mary Jones- «الوعي العامل the working Consciousness»؛ إذ أن قطبية العقل العلمي والخيال الشعري لا تُكَوِّن بوضوح تعارض بسيط بين الموضوعية والذاتية. فإذا كان العلم والشعر مختلفان؛ فإن ذلك لأنه يوجد في داخل كلاً منهما علاقات مختلفة، تَوَتُّر مختلف بين الذات والموضوع»[1]. ويعني ذلك أن تناوب الوعي الإنساني بقطبيه بين الصور والتصورات يؤدي بنا إلى حدوث خبرة بالتواترات المتغيرة بين الذات والموضوع سواء كانت بين العلم والشعر، أو كانت داخل كلاً منهما على حدة.

والواقع أن حديث باشلار هنا عن تلك التواترات بين الذات والموضوع قد أثارت اللبس والغموض في فهم حقيقة موقفه لدى جان بيير روي J.P.Roy- كما تشير ماري جونس[2] الذي فهم باشلار هنا فهماً خاطئاً حيث تصور فلسفة باشلار على أنها في صميمها تعبير عن ثنائية سواء كانت بين: الذاتية والموضوعية، الحياة والفكر، أو بين النزعة الإنسانية والعلم.

غير أن تلك الثنائية التي يلوم روي عليها باشلار بشدة هي عند باشلار ليست على النحو الذي فهمها به روي؛ إذ يظل روي غير واعٍ بدقة أنه بالنسبة لباشلار، العلم هو نشاط إنساني، وأن فحصه للموضوعات والموضوعية في العلم لا يُعقد تصورنا المسلم به عنهم فحسب؛ وإنما لفحصه نتيجته الواضحة أيضاً على مفهوم الذات العلمية (التي على علاقة جدلية بالمعارف التي تُنتجها)؛ بل وعلى الصور الشعرية (التي تعد ذاتاً وموضوعاً في نفس الوقت) التي اهتم بها كذلك. وفضلاً عن ذلك، أن تجاوز ثنائية الذات والموضوع هو الفكرة التي سيطرت على روح فلسفة

---

(1) Mary M.Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist: Texts and Readings*** (United States of America: the University of Wisconisn, press 1991), ***PP***.91-92.

(2) Ibid., ***P***. 91.

باشلار من أولها إلى آخرها، منذ أولى مؤلفاته حتى آخرها. كما سيرد بيانه تفصيلاً فيما بعد.

ومن ثَم، يدعونا باشلار بأن نرى أنه: «في قلب قصيدة ما **un court Poème**، ينبغي على الشعر أن يهبنا كلاً من رؤية العالم وسر الروح، كما يهبنا الوجود والموضوعات معاً وفي نفس الوقت»(1).

ويُثير هذا التوجه الباشلاري في محاولة إبراز أهمية الخيال في مجال التفكير العلمي اعتراضات كثيرة بالنسبة لكثير من الباحثين؛ ولذلك يعترض دايفيد جاجر D. Jager على موقف باشلار؛ على أساس أن موضوع البحث العلمي ينبغي أن يظهر في عالم مجرد من أي أثر لدخيل، أو بالأحرى في عالم ينأى عن الخيال. فعالم العلوم الطبيعية يهتم بدراسة الطبيعة كمجرد وقائع مستقلة عن خبرة الإنسان؛ إذ أن مثل هذا العالم الذي يحيا فيه الإنسان في حالة خبرة مباشرة بالعالم وبالأشياء، أو بالأحرى يهتم بفهم ماهية الأشياء كما تبدو في خبرته، وليس باعتبارها وقائع مستقلة عنه، نقول إنه في هذه الحالة يحيا- بتعبير جاجر- في: «عالم غير مأهول an uninhabitable World.» في حين أن الخبرة التي يدعونا إليها العلم الطبيعي تُطالبنا بأن نترك وراءنا هذا العالم الكوني للذاتية المشتركة Intersubjectivity، والدخول في العالم الموضوعي المأهول»(2).

فبلا شك أن عالم العلم الطبيعي يمثل عالم العمل الذي نصارع فيه العقبات التي تعوق تقدم البحث العلمي؛ كي نحمي أنفسنا ونقيم في

(1) Bachelard, ***Le Droit de Rêver*** (Paris: Universtaires de France, presses 1970), ***P***.224.

(2) C.Thiboutot, David A.Jager, «Gaston Bachelard and Phenomenology: Outline of a Theory of Imagination», in ***Journal of phenomenological Psychology*** (Vol. 30, No. 1, Spring 1999), ***P***. 3.

مكان ملائم لاحتياجاتنا. فالعلم الطبيعي يفتح لنا العالم الرياضي والأداتي الذي نتعلم فيه أن نسعى لنتحكم في الموضوع والأحداث. وعلينا في المقام الأول، لكي نبلغ هذا العالم التقني والمتعقل؛ أن نبتعد عن: «البيت والمدفأة، وعن عالم الذاتية المشتركة الذي نحيا فيه بالقرب من الأشياء والآخرين»[1].

ويُفهم من ذلك أن جاجر يُطالبنا بأن نبتعد عن أماكن الألفة والراحة التي نحيا فيها في حوار مستمر مع الأشياء والموجودات؛ فإن مثل هذه الحياة الأليفة- أو بتعبير باشلار- العالم الأليف the intimate World يعوقنا عن البحث العلمي، أو يؤدي إلى- ما يُسميه جاجر- إلغاء رحلة الاكتشاف العلمي.

الحقيقة أن هنالك نقطة ظلام في هذا الفهم للتوجه الباشلاري، فقد أراد باشلار أن يرد العلم إلى الطريق الذي نساه، أي إلى خبرة الإنسان بالموضوعات والعالم، على نحو يتجاوز به ثنائية الذات والموضوع.

كما تمنى أن يكشف عن الطفل الصغير في الشيخ أو العالم والسيمياوي[2] Alchimiste في الكيميائي. فبمجرد ما أن يبقي الشيخ

Ibid., ***P***.3.(1)

(2) السيمياوي: هو المشتغل بالسيمياء Alchimie أو الكيمياء القديمة، هذا العلم الذي يهتم بتحويل المعادن إلى ذهب. وإن كان بالنسبة للمحلل النفسي يونج السيمياء لا تهتم بوضع نظرية المادة، ولا حتى تمثل بجد محاولة لتحويل أساس معدني إلى ذهب، إنها بالأحرى إسقاط اللاوعي a Projection of the Unconscious. إنها أسلوب ديني، غامض، نتيجة الرموز والأفعال الرمزية التي لها وظيفة سيكولوجية، عقائدية. وعقائدها- لذلك- لا تظهر أي شيء عن طبيعة العالم المادي. فالسيمياء هي الحلم بالعوالم والحلم بالصور، هي إظهار لبناءات اللاوعي. ذلك الذي يشارك فيه باشلار السيمياء. إنها لهذا السبب أقرب للشعر منه للعلم.

Mary Tiles, ***Bachelard: Science and Objectivity)***Cambridge: Cambridge University, Press 1984), ***PP***. 54-55.

على الطفل داخله والكيميائي يصبح وريث للسيمياوي؛ فإن العلم الطبيعي سيصبح متغذياً بالخيال الشعري. بحيث يظهر العالم في العلم الطبيعي على النحو الذي يطمث فيه الإنسان الحدود الفاصلة بين الخبرة الباطنية والخبرة الخارجية، وقد عبَّر باشلار عن هذا المعنى في كتابه «التحليل النفسي للنار» بقوله: «علينا إذن بيان النور المتبادل الذي يتحرك بلا انقطاع من المعارف الموضوعية والاجتماعية إلى المعارف الذاتية والشخصية وبالعكس»[1].

ويتبين مما سبق أن باشلار يحاول بيان آثار التجربة الطفولية في قلب التجربة العلمية، والوقوف بالفعل على تأثير القيم الغير واعية في نفس أساس المعرفة التجريبية والعلمية، التي يرى باشلار في كتابه «تكوين العقل العلمي» أننا: «إذا استبعدنا القيم اللاواعية التي تأتي كل صباح لتنشط قلب الإنسان المعدوم ليلاً، فقد نجد صورة الخلق هذه التي يأتي بها فجر مشرق، ما هي إلا صورة تعيسة بدون إيحاء»[2].

وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى في موضع آخر بقوله: «إن اللاوعي هو الذي يفسر كل تواصل، فبعض الحدوس لها مصدر مشترك لدى الفيزيائي والميتافيزيقي، وهذا المصدرهو اللاوعي»[3]. وبالتالي، يمكننا التحدث عن لاوعي العقل العلمي، والتفكير في ابستمولوجيته بوصفها «تحليل نفسي للمعرفة الموضوعية». فباشلار- حقاً- لم يهتم كثيراً بالصياغات المنطقية، بل بالأحرى بما أسماه نفسانية المعرفة؛ لأنه فيلسوف أولاً وأخيراً وليس منطقياً.

ويسوق لنا باشلار هنا مثالاً في كتابه «تكوين العقل العلمي»

---

(1) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 23.

(2) ------، *تكوين العقل العلمي: مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية*، ترجمة د. خليل أحمد خليل (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، سنة 1986م)، ص70.

(3) نفس المصدر السابق، ص 128.

يوضح فيه الأسلوب أوالكيفية التي بها يوجد تحليل نفسي للمعرفة الموضوعية، أو بتعبير آخر، يحاول بيان كيف أن بعض الأدوية التي أجريت عليها البحوث العلمية والمستخدمة في علاج أمراض معينة لا يقوم آثرها على أي أساس موضوعي؛ وإنما بالأحرى تقوم على تحليل نفسي للمريض المُعالج: فقد ساد استخدام الفالارين Valériane مع الآسافوتيدا أو الحلتيت L'assa Foetida[1] كعلاج للهستيريا L'hysterie حتى دفع ذلك متخصصي الأمراض العصبية والنفسية إلى إضفاء صفة المضاد للتشنج على تلك المواد المستخدمة، حيث كان يستخدم حامض الفالارينيك L'acideValérianique (العنصر المكوِّن للفالارين) مع ملح الزنك Sel de Zinc[2] الممزوج بالسكر لإخفاء مذاقه المر. حتى نجد أن بعض المراجع العلمية الحديثة المطلعة على هذا العلاج تعلن عن إعجابها باكتشاف القدماء لمثل هذه الطريقة العلاجية الثمينة[3].

وهنا يُقرب باشلار تلك الصفحة العلمية- أو ذلك العمل العلمي- من صفحة أخرى أدبية، مستمدة من حلم يقظة كاتب عجيب، ألا وهو أوجيست ستريندبورج Auguste Strindberg كان يدعي بأنه في أكسل بورج Axel borg شفاء للهستيريا، ولكن بأسلوب قائم على نوع من التحليل النفسي؛ إذ توصل بعد سلسلة من التأملات إلى أن الحلتيت ليس له أي معنى موضوعي، أو بالأحرى ليس له أي تأثير حقيقي في إزالة العوارض الهستيرية.

ويقص لنا الكاتب في هذا الصدد بأن: «امرأة كانت تشعر بأن جسدها مريض دون أن تكون كذلك مباشرة، فلم يكن على

(1) الحلتيت: هو عبارة عن صمغ كريه الرائحة، مر المذاق، يستخدم لتسكين التشنجات.

(2) ملح الزنك: هو عبارة عن عنصر فلزي أبيض مزرق.

(3) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، صفحات 7- 8.

ستريندبورج إلا أن يعطيها دواء يستثير انزعاج جسدي؛ حتى يصرف انتباه المريضة عن حالتها النفسية المرضية، أو بالأحرى عن تلك الآلام الخيالية إلى محاولة تحديد مكان الداء في الجسد. ولهذا الغرض أخذ من صيدليته المنزلية أشد الأدوية فعالية في إحداث حالة الانزعاج العام، ألا وهو الحلتيت، بحيث يثور الجسد ضد هذه المادة الغريبة، وتركز كل وظائف النفس للتخلص من هذا الألم»(1).

ويخلص باشلار من ذلك إلى أننا حينما نهبط إلى عمق أبعد في هذا التحليل النفسي، عندئذ سنلمس القيم اللاواعية. هذه القيم اللاواعية هي التي تحقق استمرارية بعض مبادئ التفسير؛ ولهذا لم يكن غريباً أن نجده يقول: «ينبغي على التحليل النفسي أن يجبر العالم على الاعتراف بدوافعه غير المُعلن عنها»(2). ومن ثَم، فالتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية يجب أن يتعقب كل القناعات العلمية التي لا تتكون في التجربة الموضوعية بشكل خاص.

وبناءً على ذلك، فإن التحليل النفسي يلعب دوراً هاماً في المعرفة الموضوعية؛ طالما أنه قد يكون لدى العلماء- كما تبين من المثال السابق- ولدى الحالمين نفس أساليب البرهان الزائف، وهذا ما عبَّر عنه بأسلوب مجازي في كتابه «الهواء والمنامات «عام 1943بقوله: «فعلى هذه **اللوحة الضخمة immense Tableau** لليل أزرق اللون، كتب عالم الرياضيات حلم يقظة رسومه المصوَّرة. فهذه الرسوم تكون كلها مزيفة، مزيفة بِلذَّة. فهي كمثل **كوكبة من النجوم constellations**!»(3).

وهنا يؤكد باشلار على أن ثمة مجال إذن لتحليل نفسي، عليه أن يبحث دائماً عن حلم اليقظة تحت التجربة. فلا يمكننا دراسة إلا ما

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 9- 10.

(2) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، صفحات 88- 89.

(3) G. Bachelard, ***L' Air et les Songes: Essai sur l' Imagination du Mouvement*** (Paris: Librairie José Corti, 1943), ***P***.202.

حلمنا به أولاً: «فالعلم يتأسس على حلم اليقظة أكثر مما يتأسس على التجربة، ولابد من التجارب لمحو ضباب الحلم»[1]. فإن نفس الفعل الذي ينصب على نفس المادة- وهي هنا الحلتيت- ليعطي نفس النتيجة الموضوعية- وهي إزالة العوارض الهستيرية- ليس لديه نفس المعنى الذاتي عند عقليات مختلفة بشدة مثل عقليتي العالم والحالم. فكلاهما نظر للحلتيت برؤية خاصة، وإن توصلا في النهاية لنفس النتيجة ألا وهي علاج الهستيريا.

ومن ثَم، فإننا نبلغ بالحلم وبالخبرة العلمية إلى نفس النتائج، والذي منه يستدل باشلار في نهاية المطاف على أن: «**الخبرة لا تكون سوى حلم L'Expérience n'est qu'un Rêve**»[2]. ولقد ذهب باشلار لأبعد من ذلك في كتابه «التحليل النفسي للنار» حينما اعتبر أن: «الحلم أقوى من التجربة»[3]. وهنا يقر باشلار بأن أية مساهمة في البحث الأدبي المقارن تقدم مثالاً جيدا على التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية. ولهذا، يدعونا باشلار إلى ضرورة قبولنا للحياة المزدوجة؛ أي الحياة العقلية والحياة الحلمية، أو على حد تعبير جان بير روي: «تلك الحياة للإنسان الليلي [الحياة الحلمية]، والإنسان النهاري [الحياة العقلية]»[4].

وليس لنا هنا سوى أن نعترف- مع ماري جونس[5]- بمدى أهمية كتاب باشلار «تكوين العقل العلمي» المنشور عام 1938، والذي يعد

---

(1) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 38.

(2) --------, ***La Formation de l' Esprit scientifique: Contribution à une Psychanalyse de la Connaissance objective*** (Paris: Librairie philosophique J.Vrin, 1947), ***P***. 43.

(3) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 36.

(4) Jean Pierre Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l' Image*** (Montréal: Université de Montréal, presses 1977), ***P***.12.

(5) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 77-78.

من أشهر كتبه في فرنسا، فأفكاره عن»التحليل النفسـي للعقل» و»العقبة الابستمولوجية» أصبحت مألوفة لأي فـرد في تلـك البلـد سـواء أكـان يدرس الفلسفة في المدرسة أو في الجامعة. ففي الأعوام السابقة على نشـر هذا الكتاب، أي فـيما بـين عـامي 1936- 1937م رأينـا باشـلار يتـابع الاختلاف والتوتر بين الذات والموضوع، كما فعل ذلك- حقاً- منذ عام 1927م.

ولكن، في عام 1938م، مع «تكوين العقل العلمـي»، وأيـضاً مـع «التحليل النفسـي للنار»، سارت أفكاره في طريق آخر، يقودنا على نحو مفاجيء تماماً من العلم إلى الشعر. وبالرغم من هذا الطابع المفاجيء في التحول من العلم إلى الشعر؛ إلا أن لباشلار إشارات تُنبهنا لهذا التحول على نحو ما نلمح ذلك بوضوح في كلمة «تكوين Formation» التـي لا تعني التكوين فحسب؛ وإنما تتضمن معنى «البناء Structure». فمع أن باشلار، في «العقل العلمي الجديد»، كان مهتماً «بتكوين» العقل بـالمعنى التربوي، كما كان مهتماً بالمثل «بانفتـاح» العقـل وفقـاً للعلـم الحـديث، جاعلاً منه مشـروعاً.

ولكنه الآن يبدو مفتوناً كلياً بالـذهن بوصـفه بنـاءاً مُـشكلاً عـن طريق الماضي، وهذا الافتتنان سـيحوله أخيراً من العلم إلى اتجاه الشعر، عن طريق التصور الجديد عن الوعي بوصفه وعياً نشطاً يكون في علاقة جدلية مع الآخر يتأثر بتطور معارفه.

والواقع أن هذا التحول من العلم إلى الشعر كان مثار جدال كبـير بين الباحثين: فقد مدح جان بيير روي هذا التحـول؛ لأنـه يمثـل «نـزع الطابع الإيدلوجي de- ideologizing» للعلم، مطهراً إياه بالخيـال. في حين أن دومينيك لوكور D. Lecourt وميشيل فاديه M.Vadée- عـلى العكس من ذلك- يروا في هـذا تأكيـداً عـلى إيـدلوجيا باشـلار، فـيرى لوكور أن ذلك يبرهن على «الوهم الابستمولوجي» الذي- في النهايـة- ينكر باشلار المادي و الأطروحات الفلسفية الجدليـة. ويكـرر فاديـه أن باشلار «لم يفهم «كليةً الأساس الواقعي للعلم في ضـرورة تطور الإنتاج

المادي وسيادة الطبيعة (فيزيقياً واجتماعياً). فباشلار - في رأي فاديه - ببساطة، يداعب «بالتحليل النفسي». ولكن، جاك جاجي J.Jagey يُفكر في تحليله النفسي بوصفه «بالطبع، تقليدياً للغاية»، بوصفه خطوة نحو الخيال، نحو الحياة، نحو ما يُنظر إليه بوصفه باشلار الحقيقي[1].

غير أن هذا الخصام بين الباحثين في تفسير حقيقة موقف باشلار يُخبرنا أكثر عن الشراح والمفسرين مما يخبرنا عن باشلار نفسه؛ بل ويجعلنا نستشعر الحاجة الماسة للرجوع للنص ذاته؛ كي نقترب مما كتبه باشلار بنفسه. وإن كنت أتفق هنا مع آراء كلاً من جان بيير روي وجاك جاجي في مقابل لوكور وفاديه؛ إذ لا يستطيع أي قارىء لباشلار أن ينكر على باشلار رؤيته للواقع المادي بوصفه ذريعة للعالم الذي يتحقق منه تجريبياً ونظرياً، ويعبر عنه بلغة واقعية وعقلية معاً، كما لا يمكن إغفال علاقة العقل الجدلية بالمعارف التي يُنتجها. فضلاً عن أن «التحليل النفسي للعقل» لا يمكن النظر إليه بوصفه تقليدياً للغاية؛ إذا وضعنا في الاعتبار ما يصاحب هذا التحليل النفسي للعقل العلمي من ذلك «التطهير الانفعالي والعقلي intellectual and emotional Catharsis»، هذا «التحكم المعرفي - الوجداني cognito- affective Control» الذي يستهدف انفتاح العقل»؛ ليتيح له أن يتقدم[2].

ففي نهاية كتابه «تكوين العقل العلمي» بدأ باشلار بالاهتمام بما يُسميه «الانفعال العقلي».

بدايةً من البحث في العلاقات الوثيقة بين طالب وآخر، أو بين الطالب والمعلم؛ وذلك على أساس أنه لابد من أن نأخذ في الاعتبار الإنسان بكامله مع شحنته الثقيلة الوراثية واللاواعية، وبكامل شبابه الغامض والعارض؛ وذلك إذا أردنا أن نعي مدى العقبات التي تواجه المعرفة الموضوعية، المعرفة الهادئة. ولهذا، يُعرب باشلار عن أسفه بقوله:

---

(1) Ibid., *P*.78.

(2) Ibid., *P*. 79.

«يا للأسف! لا يعمل المربون أبداً على منح هذا الهدوء! وبذلك، لا يقودون التلاميذ إلى معرفة الموضوع. إنهم يحكمون أكثر مما يعملون ! ولا يبذلون جهداً لشفاء الكرب أو القلق الذي يستولي على كل عقل أمام ضرورة تصحيح فكره بالذات وضرورة خروجه من ذاته؛ لكي يكتشف الحقيقة الموضوعية»[1].

ثم **ثانياً**، من خلال «العالم المنعزل أو المتوحد the lone Scietist». ومن ثَم، فقد تبين لنا كيف أن باشلار يستخدم «التكوين» بالمعنى الأخلاقي للإصلاح، والذي فيه معنى التطهير.

وبالطبع، فإن هذا الوعي بالبعد الاجتماعي في القناعات العقلية (أو المعتقدات العقلية الراسخة) هو أيضاً جديد عند باشلار. فباشلار يقر بوجود الانفعالات والغرائز في مسعى المعرفة العلمية؛ ذلك أن الطفل كي يحقق تقدماً يجب أن يشعر أنه على صواب في مقابل شخص ما، أو بالأحرى مقابل أخطاء شخص ما آخر. إذن، فكونك على صواب إنما هو في المقام الأول شعور، وليس مجرد اعتقاد رياضي[2].

ويتبين مما سبق أن باشلار يدعو إلى تحليل نفسي لهذا الفكر العلمي حتى يتم الوقوف عند البينات الدائمة والثابتة باعتبارها قيماً لاواعية. حيث أن السيميائيين قد اشتغلوا بالنار لمدة طويلة انطلاقاً من اعتقاد مفاده أن حل لغز العالم واكتشاف أسراره يتأتى من الوقوف على حقيقة النار، فهي تُشكل مفتاحاً من أجل فهم الكون ومعطياته الأنطولوجية.

النار سبب وعلة كونية يأخذها الباحثون باعتبارها قيمة كلية، مسألة أدت إلى اختلاط الذاتي بالموضوعي في تقدير حقائق النار، على نحو ما تجلى ذلك بوضوح في الفكر ما قبل العلمي.

وبسبب ذلك ظلت النار مفتقدة لعلم خاص بها، لقد عمل الباحثون

---

(1) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 168.

(2) Ibid, ***P***. 80.

دائماً على إسقاط مجموعة من خصائص الكائن الحي على النار؛ وبالتالي فإن دور التحليل النفسي يتمثل في الكشف عن تسرب مجموعة من الاعتقادات الخاطئة إلى الرؤية العلمية الموضوعية. فالاهتمام بالنار قد تجاوز بذلك التقدير الموضوعي لها لتتخذ أبعاداً أسطورية أثرت كثيراً على الدراسة العلمية.

ومن ثَم، فإن دعوة باشلار تقوم على أساس تطهير العقل الإنساني من كل الرواسب المعرفية، والتي تجد جذورها وأصولها الأولى في الفكر ما قبل العلمي. وبناءً على ذلك، ينبغي على العالم أن يبقى بالقرب من الأشياء في مباشرتها[1].

ويبدو أن الجانب الأعظم من أهمية باشلار هو تأكيده على ضرورة الخيال للعقل العلمي في بناء المعرفة العلمية (وخاصة المراحل الأولى من بناء المعرفة)، أو بالأحرى في عملية الاكتشاف العلمي The Process of scientific Discovery.

ويمكننا أن نوضح هذه الفكرة من خلال مجموعة من الأمثلة التي يسوقها لنا باشلار في كتابه «تكوين العقل العلمي»، ولنأخذ **أولاً مثالاً** عن تلك الصور المتخيَّلة الفعالة التي يُبدِعها الخيال، والتي تلعب دور الدليل على فعالية الهزات الأرضية والبركانية: فعن اهتزازات الأرض يقول القس برتولون L'abbe Bertholon: «تخيَّلت ونَفَّذت آلة صغيرة تُمثل مدينة يهزُّها زلزال أرضي، وقد نجت منه منذ أن استخدم الجهاز الواقي من الزلازل»[2].

ولنأخذ **مثالاً آخر** يؤكد من خلاله باشلار على أهمية الخيال للعقل العلمي، وهذا ما نجد له حضور قوي وفاعلية في تفسير كارا Carra لمنظومته الفلكية، الذي تخيل أن المذنبات عند حركتها ترسم خطوطاً

---

(1) سعيد بوخليط، «التحليل النفسي للنار: أو البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري»، في *مجلة فكر ونقد* (العدد 67، سبتمبر2004م)، صفحات 2،7.

(2) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 32.

حلزونية وإهليلجية (أي قَطْع ناقص) l'Ellipse، هذا الحلزوني الذي يتطابق مع الدائرة، ثم تعود الصورة كلها إلى سيرتها الأولى.

فيكفينا- كما يعتقد باشلار- من خلال هذا المثال البسيط أن نشعر بفاعلية التخيل وفاعلية العقل؛ بل وبضرورة التفسير الجبري، غير المباشر والاستدلالي- إذن- للأشكال الهندسية شديدة الإغراء للحدس. فالاهليلج بمنظور العقل ما قبل العلمي (أو العلم السابق) pre-scientific هو دائرة سيئة الصنع، دائرة مسطحة، أو كما يقول أيضاً عنها فولتير Voltaire في عبارة تدل على التقويم جيداً: «الاهليلج دائرة في طريقها إلى الشفاء»(1).

ومن ثَم، فإن باشلار يؤكد على دور الخيال الإنساني- وبوجه خاص- الصورة المتخيَّلة المرتبطة بالمادة، وبالحركة، وبالقوى والأحلام المتصلة بنظريات العلم. فالخيال عنده بمثابة الكيفية الإنسانية الحصينة التي تُطعم العلم وتُنعشه، أو بتعبير آخر، الخيال هو «شرط الإنتاجية العلمية a Condition of scientific Productivity». وبناءً على ذلك، فقد رأى باشلار الخيال وحلم اليقظة على نحو ما فكر في العقل بوصفهما قوى إبداعية creative Forces في المعرفة[2].

ويتبين لنا مما سبق أن باشلار لا يؤكد على أهمية الخيال للعقل العلمي من خلال رؤيته للخيال بوصفه ملكة لإبداع الصور الجديدة فحسب؛ وإنما لإدراك علاقات جديدة أيضاً: سواء كانت مرتبطة بالواقع الحسي أو علاقات مجردة.

ويُذكرنا هذا بعالم الرياضيات هنري بوانكاريه H.Poincaré (1854- 1912م) الذي يؤكد في كتابه «قيمة العلم»- كما يشير الباحثان

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 185.

(2) Cristina Chimisso, ***Gaston Bachelard: critic of Science and the Imagination*** (Routledge: Routledge Studies in Twentieth Century, 1998), ***PP.*** 1-2.

إيمانويل فريس وبرنارموراليس- على أن: «العلم هو أولاً تصنيف، طريقة في تقريب الوقائع التي ترتبط برباط من القربى الطبيعية والخفية وتُباعد بينها المظاهر. العلم، بتعبير آخر، هو نظام علاقات. والحال، أن الموضوعية ينبغي البحث عنها في العلاقات، فلا جدوى من البحث عنها في الكائنات المنفصل بعضها عن بعض»[1].

وبالنسبة لباشلار، فإن ما يهب العلم هذه القدرة على إدراك العلاقات بين الموجودات- التي يحُدثنا عنها بوانكاريه- هو الخيال القادر على تجاوز الواقع الحسي المباشر لينفذ إلى حقيقته الخفية خلف المظاهر الحسية؛ ولهذا فإنه يسعى باستمرار إلى كشف علاقات جديدة بين الموجودات والأشياء؛ بل وحتى إدراك علاقات مجردة.

إذن، فالصور التي يُبدِعها الخيال هي نوع من العلاقات المرتبطة بالواقع المحسوس؛ ولهذه الصور دورها الهام في المعرفة العلمية بشرط أن تكون مراقبة من قِبل النقد حتى لا تمثل عقبة ابستمولوجية an epistemological Obstacle أمام البحث العلمي وتحقيق الموضوعية العلمية[2].

وهذا نفس ما أكد عليه باشلار في مستهل كتابه «تكوين العقل العلمي»- وإن كان في سياق أرحب- بقوله: «عندما نبحث عن الشروط النفسية لتقدم العلم، سرعان ما نتوصل إلى هذا الاقتناع بأنه ينبغي طرح مشكلة المعرفة العلمية في إطار **العقبات les Obstacles**»[3] فالحقيقة أن ما يكون جديد وهام- كذلك- في هذا الكتاب هو فكرة «العقبات الابستمولوجية»، التي لا يُنظر إليها بوصفها مجرد موضوع يقاومه العقل العلمي، ولا باعتبارها مجرد قصور للعقل؛ ولكنها

(1) إيمانويل فريس وبرنار موراليس، *قضايا أدبية عامة*، ص 139.

(2) باشلار، *حدس اللحظة*، ترجمة رضا عزوز، وعبد العزيز زمزم (تونس: الدار التونسية للنشر، سنة 1986م)، صفحات 100- 101.

(3) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 13.

بالأحرى شيء ما في حالة المعرفة ذاتها؛ ذلك لأنها ببساطة- وكما يصرح باشلار- مجموعة أخطاء مُصحَّحة،أي تلك الأخطاء التي لها دورها الإيجابي في بناء المعرفة،كما سيتبين لنا فيما بعد.

فحقاً، أن حديث باشلار عن العقبات الابستمولوجية بوصفها أخطاء مُصححة هو العنصر الجديد للغاية- كما تُفسر ماري جونس- في كتابه، والذي قاده إلى تغيير اتجاهه في مجرى هذا الكتاب؛ إذ أصبح باشلار أقل اهتماماً بتكوين العقل العلمي، وأصبح أكثر فأكثر منهمكاً ومستغرقاً فيما يكشف عن تكوينه. ومن ثَّم، فقد اهتم بفحص العقبات الابستمولوجية فيما يُسميه باشلار «العقل قبل العلمي»، ولاحظ ذلك خلال علماء وكيميائي القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر: فمن أول فصل إلى آخر فصل من كتابه «تكوين العقل العلمي» يُحدثنا باشلار عن تلك العقبات.

وإحدى تلك العقبات، **العقبة اللفظية L'Obstacle verbal**، أو بالأحرى الإفراط في استخدام **الصور المتخيَّلة المألوفة Les Images familières** التي يُبدِعها الخيال، في عملية التفسير العلمي؛ بحيث تُمثِّل صورة واحدة التفسير برمته.

وقد اختار لنا باشلار هنا مثال صورة أو كلمة «**الأسفنجة L'éponge**» البائسة، التي يتم التعبير بها عن ظواهر أكثر وأشد تنوعاً. إذ فسر العلماء العديد من الظواهر أو العناصر الطبيعية على غرار صورة الأسفنجة من قبيل: النظر للهواء بوصفه أسفنجياً في سياق تفسير ظاهرة انحلال الهواء في الماء، والتي على غرارها فُسر الحديد فهو أسفنجة سائل مغناطيسي، والثلج أسفنجة ماء مُكثف ومجمد في غياب النار، وكذلك الأرض فهي أسفنجة تستوعب سائر العناصر بداخلها، وغيرها من الأمثلة الأخرى العديدة التي إذا تتبعناها سندرك تماماً هنا ماهية **صورة متخيَّلة مُعَممَّة une Image généralisée**، يعبر عنها بكلمة واحدة ألا وهي الأسفنجة.

بتعبير آخر، أن ما يتم التركيز عليه هنا في عملية التفسير العلمي

هو الاحتفاظ **بالعملية الأسفنجية Spongiosité**، أي الاحتفاظ بالطابع المميِّز للأسفنجة بوصفها أسفنجة، أو بالأحرى كون الشيء أسفنجياً (أي قابل للنفاذ إليه). هذا التفسير الأسفنجي العاجز، أو بالأحرى هذا التفسير الآلي على سائر الظواهر الأخرى الأشد والأكثر تنوعاً.

ويرتبط **بحدس الأسفنجة l'Intuition d'éponge** بوصفها شيئاً ما قابلاً للنفاذ إليه، مفهوم المسام **Pore**. هذا المفهوم بما يتضمنه من فكرة الامتصاص والتصفية، الذي يتيح للعلماء تفسير العديد من الظواهر على غرار صورة الأسفنجة، تلك الصورة جاهزة للعمل في الاتجاهين؛ أي كي تمتص أو تصفي. بحيث تعد **المسامية خاصية عامة للأجسام la Porosité est donc une propiété générale des Corps.**

فهنا تقدم- إذن- صورة الأسفنجة نموذجاً من تلك التفسيرات الآلية التي تستند إلى صورة متخيَّلة مُعممة واحدة بلا تساؤل ولا نقد[1].

«فالتعميم- كما يعتقد باشلار- يجمدّ الفكر»[2]. أو كما عبَّر عن

---

(1) يحفظ لنا تاريخ الفكر العلمي نموذجاً شهيراً من تلك الصور المتخيَّلة المُعممة، ألا وهو الأثير Ether. فقد كان الأثير ضرورياً لكي تستوعب الفيزياء الكلاسيكية ظواهر الضوء والإشعاع المتأبية على التفسير الميكانيكي السطحي. حيث افترض العلماء أنه حامل لموجات الضوء التي تنتشر في الفضاء؛ طالما أنه يملأ- كما تخيلوا- كل فضاء الكون، وأن كثافته أقل من الهواء، وأنه لانهائي المرونة. بحيث ظل الأثير أساسي لتفسير العديد من الظواهر العلمية الأخرى لأمد طويل: فقد رأى فيه ديكارت مادة أولية مسؤولة عن الثقل وعن صفات أخرى ليست مستمدة من خاصية الامتداد في حد ذاتها، واستفاد منه كبلر ليفسر كيف تحتفظ الشمس بالكواكب السيارة في حركة، إلى أن سقط فرض الأثير بتجربة قام بها ألبرت ميشلسون A.Michelson، ورفيقه إدوارد مورلي E.Morly عام 1886. انظر: د. يمنى طريف الخولي، *مشكلة العلوم الإنسانية*، صفحات 34-35 وأيضاً،------ *فلسفة العلم في القرن العشرين*، صفحات 197-199.

باشلار، *تكوين العقل العلمي*، صفحات 62- 66.

(2) نفس المصدر السابق، ص 49.

ذلك بقوله: «الخيالي هو عامل فَعَّال[1] للتعميم L'Imaginaire est un véritable Opérateur de Généralisation»[2].

ولكن، لا ينبغي أن يُفهم مما سبق أن باشلار يقصد التعميم بإطلاق؛ وإنما يقصد هنا التعميم- كما يصرح في «تكوين العقل العلمي»-: «القائم على المشاهدة الطبيعية، المستندة إلى نوع من التسجيل الآلي المعتمد على معطيات الحواس»[3]. ويعني ذلك أنه حينما يرفض الصورة المتخيَّلة المُعممة التي تُجمد الفكر؛ فإنه يرفض تلك الصور التي ترد كأساس للتفسير العلمي بدون أن تخضع بعد للتساؤل والنقد. وتجسدت وتمثلت تلك (الوظيفة التعميمية للخيال) من خلال الصورة المتخيَّلة المعممة لتلك الوظيفة الآلية للأسفنجة.

ومن ثَم، يُطالبنا باشلار بضرورة إخضاع صور الخيال للمراقبة والنقد حتى لا تعد عقبة ابستمولوجية على طريق البحث العلمي؛ إذ أن: «ما لم يخضع للنقد بعد لا يمكن أن نثق فيه»[4].

فالنقد- إذن- أكثر من مجرد خطوة يخطوها العالم على طريق بحثه وتفسيراته العلمية؛ إنه بالأحرى- كما يصرح باشلار بذلك-: «عنصر مُكمِّل للروح العلمية Un Élément intégrant de l'esprit scientifique»[5]. بمعنى أنه جزء لا يتجزأ من الروح العلمية؛ فما دام النقد لم يفعل فعله صراحة؛ فلا يمكن- إذن- للاختبار الأول، في أي حال من الأحوال، أن يكون سنداً موثوقاً فيه. ولقد دفع ذلك الباحث

---

(1) لقد ترجمت هنا «un véritable Opérateur» بعامل فعال استناداً إلى المعنى المقصود عند باشلار؛ وإن كان المعنى الحرفي للكلمات هو «جراح حقيقي».

(2) Bachelard, ***La Valeur inductive de la Relativité*** (Paris: Librairie philosophique J.Vrin, 1929), ***P***. 62.

(3) نفس المصدر السابق، صفحات 48-49.

(4) نفس المصدر السابق، ص 21.

(5) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

جان بيير روي إلى القول بأنه قد يبدو للوهلة الأولى، أن العلم والشعر «**نقيضان contraires**»؛ إلا أنهما مع باشلار «**متكاملان complémentaires**». ولكن، من أين يأتي هذا التكامل بينهما؟

وهنا يُنبهنا روي بأننا يمكن أن نلتمس الإجابة من تصريح آن فابرلوث Anne Fabre-Luce في مقالتها المعنونة باسم «النقد الأمريكي الجديد»- التي استند إليها روي في كتابه «باشلار أو التصور في مقابل الصورة»- قائلة إن: «الدفعة الشعرية والعلمية تميل بوضوح، إلى ما اتفق فيه باشلار مع ما ذهب إليه نورثروب فراي Northrop Frye بقوله: إن مهمة النقد ترتكز على إعادة تكوين الحلقات المنفصلة للسلسلة، فإنه يُوحد ويربط الإبداع بالمعرفة، والفن بالعلم، والأسطورة بالتصور»[1].

ويُفهم مما سبق أن النقد هو الذي يساعد على تجنب مخاطر الوظيفة التعميمية للصور التي يُبدِعها الخيال، هذا الخيال الذي يمثل- بدوره- رحم العلاقة بين العلم والشعر؛ ولهذا فلقد أكد باشلار كثيراً على أهمية النقد بوصفه جزءاً مُكوِّناً للروح العلمية، أو على حسب تعبيره: «هذا الشك المسبق المنقوش على عتبة كل بحث علمي هو سمة أساسية لاموقوتة في بنية التفكير العلمي»[2].

ويعني ذلك أن العقل العلمي يتنكر دائماً لما ينجزه، من حيث دأبه على نقده وتصويبه. وبالتالي، ينبغي الارتداد إلى الفكر القلق، الفكر الذي يترقب الشيء، الفكر الذي يبحث عن فرص جدلية ليخرج من ذاته، ليكسر أطره الخاصة. أو بإيجاز، ينبغي أن ننتبه إلى الفكر الذي يسير على درب الموضوعية: «إن مثل هذا الفكر فكر مبدع، ------ فالفكر محورٌ حركيٌ، أنه وثبة روحية، وثبة حيوية»[3]. ألم يكن منطق العلم منطق تصحيح- ذاتي self- Correction، وهو التصحيح الذي

---

(1) Roy, *Bachelard ou le Concept contre l'Image, P.* 12.

(2) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، صفحات 145- 146.

(3) نفس المصدر السابق، صفحات 174-175.

يكفل لمحاولات العلماء الإبداعية، ويحض على توالي البحوث المنهجية، نقول يكفل لها التقدم المستمر، من حيث يفتح أمامها آفاقاً أوسع.

معنى هذا أنه مهما أحرزت العلوم الطبيعية من تقدم، فسوف يظل إحرازها هذا يحمل في صلب ذاته إمكانية التقدم الأبعد، فلا ركون ولا سكون البتة. بعبارة أخرى، كل إجابة يطرحها العلم تثير معها تساؤلات جديدة أبعد مراما؛ ولهذا السبب فإن العقل- كما يرى باشلار-: «حين يصبح محباً لما يؤكد معرفته أكثر مما يناقضها، محباً للأجوبة أكثر من الأسئلة، عندئذ يتوقف التطور الروحاني للعلم»[1].

وفي نفس هذا المعنى يقول كلود ليفي- شتراوس Lévi- Strauss C.: «سوف تكون هناك دائماً فجوة بين الإجابة التي يكون العلم قادرا على إعطائها لنا، وبين السؤال الجديد الذي سوف تثيره هذه الإجابة»[2].

ويعني ذلك أن الجواب في العلم هو جواب عن سؤال وفي نفس الوقت مادة لسؤال جديد، يتنكر لما سبقه أو يتجاوزه. فإننا نجانب الصواب حينما ننظر إلى النظرية العلمية كجواب مكتمل نهائي لا يقبل السؤال، أو أنه لا يثير تساؤلات جديدة. فالنظرية العلمية حلقة في سلسلة من الأسئلة والأجوبة تحفز العقل العلمي ليخطو خطوات جديدة في رحلة الاكتشاف العلمي[3].

وبناءً على ذلك، يتجلى الطابع المميِّز لكل أعمال باشلار بوصفها- كما صرح بذلك كلاً من كريسيان ثيبوتوت C. Thiboutot وديفيد جاجر- تأسيساً-: «**لعقلانية الانفتاح un Rationalisme de l'Ouverture**»[4]. وهي التي يعتبرها باشلار الفلسفة التي يسمح بها

(1) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 14.

(2) د. يمنى طريف الخولي، *إمكانيات حل مشكلة العلوم الإنسانية*، صفحات 14- 16.

(3) إيمانويل فريس، برنار موراليس، *قضايا أدبية عامة*، ص 13.

(4) C. M. Thiboutot, D. A. Jager, «Gaston Bachelard and Phenomenology», *P*.2.

العلم تتنحى عن أساليب الاقتراب المألوفة والدارجة من الظواهر العلمية؛ ذلك لأنها تعد حالاً من الدهشة الفعلية أمام إيحاءات الفكر النظري.

فقد أجاد الأستاذ جوف M.Juvet- كما يقول باشلار- في قوله: «علينا أن نعتبر المفاجأة الناجمة عن صورة جديدة أو عن تركيب صور جديدة، أهم عناصر تقدم العلوم الفيزيائية؛ لأن الدهشة هي التي تثير المنطق، والمنطق بارد إلى حدٍ ما، فترغمه على إقامة اتساقات جديدة؛ ولكن علينا أن نبحث عن سبب هذا التقدم ذاته، سبب المفاجأة ذاتها، في قلب حقول القوى التي خلقها التخيل بارتباطات صور جديدة، والتي تمثل استطاعتها مقياس سعادة العالم الذي عرف كيف يؤلفها»(1).

ويعني ذلك أن تلك العقلانية المنفتحة تقترب من الظواهر العلمية التي تثير دهشتها، في إعادة تجديدها عن طريق نقدها وتصويبها دائماً؛ طالما أننا: «نحمل في داخلنا القوة الأصلية والشعرية [أي الخيال] التي تلزم العقل الإنساني أن ينتقد ويتحدى باستمرار إدراكنا وفهمنا»(2).

ويُفهم من هذا أنَّه إذا كان الخيال هو رحم العلاقة بين العلم والفن، فإن النقد- إن جاز لنا القول- هو راعي هذا الرحم أو الخيال، هذا الخيال الذي- بدوره- يدفعنا إلى النقد.

وعلى هذا الأساس، نرى أنه إذا كانت الروح الشعرية تندهش؛ فإن الروح العلمية لا تنقد كل اعتقاد راسخ لا مُنتقد فحسب؛ وإنما تندهش- كذلك- وتشرع في طرح تساؤلاتها مما يدفعها ذلك لإبداع كل ما هو جديد. وقد عبَّر عن تلك الرؤية النافذة المحيطة بأعماق ظاهرة العلم كشاعر ملهم في كتابه «العقل العلمي الجديد» بقوله: «العلم لا يخرج من الجهل كما يخرج النور من الظلام؛ لأن الجهل ليس له بنية؛ بل

---

(1) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 171.

(2) Ibid,. *P*.13.

يخرج من التصحيحات المستمرة للبناء المعرفي السابق، حتى أن بنية العلم هي إدراك أخطائه»[1].

ويُفهم من ذلك أن باشلار يؤكد دائماً على ضرورة أن يقوم العقل العلمي بالمراجعة والنقد لما ينجزه، أو بالأحرى للبناء المعرفي السابق عليه. تلك المراجعة- أو النقد- التي لا تكون أبدا كلية؛ وإنما تحمل في طياتها إثارة مشكلات وتساؤلات جديدة، تلك التي تكفل للعلم الانطلاق في طريقه الصاعد. بحيث يكون العالم في حالة احتياج متجدد ودائم بأن: «يحيا من جديد لحظة الموضوعية، أي لحظة انبثاق الوجود الدائم لنزعة نزع- الذاتية ومحوها de- Subjectivation»[2].

وبناءً على ذلك، يعتقد باشلار بأنه إذا كان العلم مطلقاً؛ فإنه سيصبح مكتفياً بما أنجزه. فالعلم- بخلاف ذلك- لا يحصر نفسه في إطار محدد وكأنه يحيا خلف الأبواب المغلقة التي لا ينفتح فيها على آفاق أرحب وطرق أوسع يسير فيها محاولاً الإجابة على تساؤلاته. ولقد دفع ذلك الباحث جان بير روي إلى الاعتقاد بأنه: «عبر كل أعمال باشلار- العلمية أو الشعرية- يتصارع مع المطلق نفسه، كعدو ماكر للحدس، والمرئي، والشكل»[3]. ومن الواضح الآن، على نحو ما يشير روي مستنداً إلى رأي جاجي في كتابه «جاستون باشلار أو التحويل للخيالي «هو التصاق والتحام باشلار بالخيالي، أي «**قبول القوى الخيالية Forces imaginaires**»[4].

فقد كان باشلار متأكداً أن الخيالي يسمح لنا بأن نجتاز شيئاً فشيئاً- في تطور مستمر- الدراسات العلمية متجهين نحو الدراسات الأدبية.

ففي كتابات باشلار نجد موضعاً لتلك العلاقة بين الخيال والعقل؛

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 93.

(2) Christofides, «Bachelard's Aesthetics, ***P***. 264.

(3) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l' Image, P***. 13.

(4) Ibid , ***P***.15.

إذ يُميز في عناصر الاعتقاد الإنساني بين (الاعتقاد عن طريق الأحلام والصور)، و(الاعتقاد عن طريق العقل والخبرة)؛ وذلك على أساس أن كلا من العالم والحالم يندهش، واندهاشه يعني دخوله في حالة حلم يقظة لحظي يعمل فيه الخيال، وتقوم الروح (سواء العلمية أو الشعرية) بالحوار مع العالم على النحو الذي تتجاوز فيه المعطى الحسي المباشر لتنفتح على العالم في باطنه. وبالتالي، تصبح قادرة على إدراك العلاقات الجديدة بين الظواهر التي تبدو متناقضة، والتعبير عنها أو بالأحرى إبداعها.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن الفن والعلم- كما يعتقد باشلار- نشاطان مكملان للإنسان؛ فحياته تتأرجح بينهما على نحو ما نلمح ذلك- كما صرح بهذا بول جينستيه P.Ginestier في كتابه «فكر باشلار»- في: «حياة أوديب Oedipe الذي مثلما أراد أن يعرف، فإنه أراد أيضاً أن يعجب ويتألم. فهو ذلك الذي يعرف أنه لا يتألم كثيراً؛ وإنما هو ذلك الذي يتألم ألا يعرف أكثر»[1]. فعمل باشلار يُعيد الوحدة العميقة بين الإنسان ومحاولته أن يولد إنسانية جديدة. ويعني ذلك أن باشلار يدعونا إلى أن نبحث عن أنفسنا، وأن نحيا من جديد عن طريق قوة عقلنا وخيالنا ذلك الذي يُبدِع طبيعة جديدة. ففي العلم والشعر- كما يعتقد باشلار، في كتابه «تكوين العقل العلمي- يكون: «العالم مشروط بإثارة الإنسان»[2].

هذه العبارة الموجزة لباشلار بمثابة- إن جاز لنا القول- نداء للإنسانية يحثها على أن تحيا بعقلها وخيالها كي تُبدِع كل ما هو جديد سواء في مجال العلم أو في مجال الفن على حدٍ سواء: «ففي الفيزياء الحديثة وإبداعاتها، نواجه طبيعة جديدة، تلك الطبيعة التي تنتجها أدوات الإنسان، والتفكير عن طريق الإنسان في بعد التاريخ الإنساني»[3]. فهذه

(1) Paul Ginestier, ***La Pensée de Bachelard*** (France: Bordas, 1986), ***P***. 223.

(2) Bachelard, ***La Formation de l' Esprit scientifique, P***.249.

(3) Ibid., ***P***. 249.

بالتأكيد نزعة إنسانية درامية،لا يُبدِع الإنسان العلم فحسب؛ وإنما يُبدِع العالم نفسه، فكما يصرح باشلار عن ذلك قائلاً: «حقاً، إننا يمكن عن طريق المواجهة الكاملة مع العالم أن نتحدث الآن عن إبداع الظواهر عن طريق الإنسان»[1].

ولا شك أن تلك الرؤية الباشلارية للتوافق بين العقل (أي العلم) والروح (أي الشعر) تُثير الحيرة والتساؤل- كما يقول جان بيير روى- لدى ميشال سري Michél Serres: «هل حقيقة الروح [عند باشلار] هى خطأ العقل والعكس بالعكس»[2].

إن هذا السؤال يجد الجواب عنه في فهم باشلار الخاص لماهية الحقيقة وعلاقتها باللاحقيقة، أو بالأحرى في فهمه لدور الخطأ في بناء المعرفة العلمية. فما الحقيقة عند باشلار سوى: «خطأ متجاوز، أو مصحَّحاً surpassed or rectified Error»[3]، أو هى- كما يسميها- الحل الديالكتيكي dialectical Solution»[4]- فإن ما يُميز الفكر العلمي هو وجود هذا الأفق من «**الأخطاء المُصحّحة les Erreurs rectifiées**»[5]، وهذا ما أكد عليه كذلك في كتابه «العقل العلمي الجديد» بقوله: «الحقيقة العلمية هي تصحيح الوهم الأولي المشترك»[6]. ولقد عبَّر عن نفس هذا المعنى في «تكوين العقل العلمي» بقوله: «المعرفة الموضوعية الأولى هي خطأ أول»[7].

---

(1) Ibid., *P.* 249.

(2) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l' Image, P.*** 19.

(3) باشلار، *العقلانية التطبيقية*، ترجمة د. بسام الهاشم (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1984م)، ص12.

(4) إن الطابع الديالكتيكي لفكر باشلار نفسه سيرد ذكره بالتفصيل فيما بعد.

(5) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 11.

(6) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 93.

(7) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 45.

ويُفهم من ذلك أن الحقيقة عند باشلار هي شكل من أشكال المعرفة التي لا نستطيع أن نسير على دربها إلا في إطار النظر لعلاقتها باللاحقيقة. وما دامت الحقيقة هي خطأ مُصحح؛ فإن اللاحقيقة بوصفها الخطأ تكون في طريق واحد معها، فهي الشرط الآخر للحقيقة. على أساس أن: «نفسانياً، لا توجد حقيقة بدون خطأ مُصحح. إن سيكولوجية الموقف الموضوعي هي تاريخ أخطائنا الشخصية»(1). هذه اللاحقيقة أو الخطأ الذي يؤكد باشلار على دوره الإيجابي في المعرفة العلمية، على نحو ما عبَّر عن ذلك في كتابه «العقلانية التطبيقية» بقوله: «إن الخطأ يأتي ليلعب دوره المفيد في تقدم المعرفة»(2).

فالحقيقة ليست ثابتة أو مطلقة، والعلم بدوره ليس ثابتاً؛ وإنما يتضمن البحث المستمر واللايقين والنقد، بوصفه جزءاً من العمل الديالكتيكي، يبحث عن الحقيقة ويحاول البلوغ إليها عن طريق إقصاء الأوهام وتصحيح الأخطاء. فباشلار ينظر للحقيقة بوصفها وجوداً يتكشف تدريجياً عبر لحظات الذاتية المتعالية النشطة. فما البحث عن الحقيقة سوى: «نشاط إنساني، عملية ديالكتيكية، ورحلة مستمرة للتكشف»(3).

وبناءً على ذلك، يرى جوزيف كياري Joseph Chiari أن باشلار يوجهنا نحو تأكيده على أن: «مشكلة الخطأ لها الأولية والأسبقية على مشكلة الحقيقة، أو بالأحرى يمكننا القول بأننا لم نجد إمكانية لحل مشكلة الحقيقة إلا من خلال تجاوز وتصحيح الأخطاء»(4). وبالتالي، فمع العقل العلمي اللاحقيقة (أو الخطأ) تصاحب الحقيقة (أو الخطأ المُصحح) في رحلة الاكتشاف العلمي.

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 191.

(2) باشلار، *العقلانية التطبيقية*، ص 132.

(3) Joseph Chiari, ***Twentieth Century french Thought from Bergson to Lévi-Strauss*** (London: Paul elek, 1975), ***P.*** 156.

(4) Ibid., ***P.*** 156.

وهذا يعكس لنا طبيعة فكر باشلار؛ فقد كان دائماً مفكراً مجادلاً، وربما دفعه ذلك إلى القول في كتابه «فلسفة اللا»[1] بأن: «الحقيقة هي بنت المحاورة، وليست بنت التعاطف [أي إن الحقيقة لا تعني الولع بالمطابقة] La Vérité est Fille de la Discussion، non pas Fille de la Sympathie»[2]. بمعنى أن السير على درب الحقيقة يتحقق من خلال الحوار مع الآخر المختلف عنها (أي اللاحقيقة)، الذي في اكتشافه ونقده وتصويبه نكتسب الحقيقة.

ولهذا السبب- كما لاحظ نود Naud-: «فإن المعرفة تتقدم فقط عن طريق مقاومة المعرفة السالفة، وعن طريق تحطيم التصورات الأولية المُدركة على نحو رديء»[3]

وقبل أن ننهي حديثنا عن علاقة الحقيقة باللاحقيقة، ينبغي أن نشير إلى أن سؤال ميشال سري ما هو إلا محاولة للتأكيد على العلاقة الوثيقة بين الخيال والعقل عند باشلار. فإنها- شأنها شأن علاقة الحقيقة باللاحقيقة- وجهان لعملة واحدة، يكملان بعضيهما البعض. فالعلاقة بينهما- إذن- لا تمثل علاقة تناقض؛ وإنما علاقة تجاور، علاقة ديالكتيكية. فكلاً منهما يحتاج إلى الآخر في رحلة الاكتشاف العلمي ومسيرة التقدم العلمي.

وبعد، ينبغي أن نلاحظ أن باشلار لم يعمد مطلقاً إلى الخلط بين عمل الشاعر وعمل العالم؛ بل قصد التوفيق بينهما والتأكيد على الجوار بينهما في فلسفة يمكن أن نسميها فلسفة الخيال، فالخيال- كما يعتقد

(1) لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية باسم «فلسفة الرفض»، ولكن سيرد على مدار البحث بعنوان «فلسفة اللا» استناداً إلى عنوان الكتاب في النص الأصلي « La Philosophie du Non».

(2) Bachelard, ***La Philosophie du Non: Essai d' une Philosophie du nouvel Esprit scientifique*** (Univrsitaires de France, 1949), ***P.***134.

(3) Thiboutot, «Gaston Bachelard and Phenomenology», ***P***. 2.

باشلار في كتابه «لهيب شمعة»[1]- هو أصل العلم: « ففي ذلك الماضي السحيق للعلم ----- كانت المجازات هي الفكر»[2].

وهذا نفس ما أكده من قبل في كتابه «العقل العلمي الجديد» بتساؤله عن: «من هو الشاعر الذي سيعطينا استعارات هذه اللغة الجديدة [أي لغة المكان- الزمان، التي يؤكد على أن لتقابل شيئين هندسيين في المكان نتائج تمس الخصائص الزمانية لهذين الشيئين]؟ كيف نستطيع تخيل ارتباط الزماني بالمكاني؟»[3].

إن باشلار يؤكد هنا على دور المجازات في مجال العلم- كحلقة جديدة في سلسلة ارتباط العلم بالشعر- بوصفها مُناقلات أفكار. على نحو ما نجد ذلك بوضوح في النظريات التي كانت تُمثل الموجة الرائدة الموجهة للجسيم التي لم تأت إلا باستعارات غرضها الإعراب عن مجرد ترابط الجسيم والموجة: «وغاية ما نستطيع قوله هو أن الترابط ليس ترابطاً سببياً ولا جوهرياً، وليس الجسيم والموجة بشيئين تربطهما ميكانيك. بل إن ارتباطهما ارتباط رياضي»[4].

ويتبين لنا مما سبق أن المجاز- بالنسبة لباشلار- هو الأرضية المشتركة التي يلتقي عليها العلم والشعر، أو بالأحرى العلم والفن[5]:

---

(1) لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية بعنوان «شعلة قنديل»، ولكن سيرد ذكره على مدار البحث باسم «لهيب شمعة» استناداً إلى عنوان الكتاب في النص الأصلي «la Flamme d'une Chandelle».

(2) باشلار، *شعلة قنديل*، ترجمة د. خليل أحمد خليل (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1995م)، ص26.

(3) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 78.

(4) نفس المصدر السابق، ص 98.

(5) إن كنا قد بينّا هنا دور المجاز في مجال العلم عند باشلار؛ فإن الحديث عن دوره في مجال الشعر وعلاقته بالصورة الشعرية سيأتي بيانه تفصيلاً في سياق الفصل الثاني من هذا البحث.

«فالجاذبية Gravitation- كما تلاحظ ماري جونس- بالنسبة لنيوتن نفسه كانت مجازاً a Metaphor وليست حقيقة»[1].

والواقع أن هذه الرؤية للمجاز بوصفه مساراً للفكرة أو المعنى تتردد أصداؤها بقوة عند جاك دريدا Jacques Derrida (1930-2004م)، الذي أفرد للحديث عن اللغة الفلسفية المجازية دراسة بعنوان «الأسطورة البيضاء: الاستعارة في النصوص الفلسفية»، على نحو ما أشار إليها في كتابه «في علم الكتابة» عام 1967م.

يرى دريدا أن الفكر الفلسفي عاجز عن التعبير بذاته عن ذاته، فهو دائماً في حاجة إلى المجاز ليكون ظاهراً جلياً. والفكر الفلسفي على هذا النحو يقع على المجاز (أو الاستعارة)، أو بالأحرى المجاز يواتي هذا الفكر في اللحظة ذاتها التي يحاول فيها الفكر الخروج من ذاته ليُعبِّر أو ليعلن عن نفسه؛ إذ نحن: «لا ننقل الألفاظ إلا لأننا ننقل الأفكار، وبدون ذلك فلن تعني اللغة المجازية شيئاً»[2]. فهذه المجازات لا تعني بالضبط الدال الفلسفي الذي يحدده لها الفيلسوف في تنظيره الفلسفي المحكم، فهي تتمرد عليه لتقول أكثر بكثير مما كان يقصده؛ ولهذا فإن: «كل نص فلسفي هو نص مزدوج: الظاهر المُعلن، والآخر الذي يتم تهريبه contrebande في زوايا النص: الهوامش وعلامات الترقيم والأمثلة والمجازات. وهذا ما عبَّر عنه الشاعر أبو العلاء المعري- الذي تستهل به د. منى طلبة مقدمة ترجمة كتاب «في علم الكتابة» لدريدا- بقوله:

لا تُقيد عليَّ لفظي فإني   مثل غيري تَكلُّمي بالمجازِ[3]

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist,*** ***P***. 87.

(2) جاك دريدا، *في علم الكتابة*، ترجمة وتقديم د. أنور مغيث، و د.منى طلبة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة 2005م)، ص 508.

(3) نفس المرجع السابق، صفحات 9، 22.

ومن ثَم، يمكننا القول مع باشلار- بل ومع دريدا فيها بعد- أن المجاز هو جسر التلاقي بين العلم والفن؛ بل والفلسفة كذلك.

وتبقى النقطة الهامة، وهي فكرة العمل عند باشلار في مجالي الفن والعلم على حدٍ سواء، أو بالأحرى فكرته عن «**الإنسان الصانع L'homo faber**» التي أكد عليها منذ كتابه «الحدوس الذرية» عام 1933م حتى آخر أعماله «لهيب شمعة» عام 1961م؛ إذ يرى أن البشر عمال human beings as Workeres. كما يعلن عن ذلك في السلسلة الأخيرة من محاضراته في السوربون في عام 1953م أن: «مصير الجنس البشري يمكن رؤيته من منظور العمل»، مستخدماً فكرة العمل بصراحة تامة للهجوم على فلاسفة الوجود being.

والعمل يُفسر هنا بوصفه قطيعة مع الوجود، بوصفه بناء الإمكانية. إنه فكرة قالبة تماماً، وتُقوِّض، بجانب فلسفات الوجود، البراجماتية والماركسية، و كذلك، الواقعية والمادية. فالموجودات الإنسانية يمكن أن تُعرف ببساطة شديدة بوصفها عمالاً، العمال الذين- كما يعتقد باشلار- يثرون العالم عن طريق أداة العقل والخيال، مبدعين ومكتشفين الإمكانيات في العالم وفي أنفسهم. فعملهم لا ينزع تمركزهم، وفي نفس الوقت، لا يمركزهم؛ لأنه في مقابل العالم وفي مقابل أنفسهم، في مقابل ماضيهم الخاص، وفي مقابل حاضرهم الخاص. وذلك بالنسبة لباشلار

هو الشرط الإنساني، أن العمل ينبغي أن يقطع صلته بالحياة: فصلاة قارئه his Reader's Prayer لإله القراءة، معروفة جيداً أنها: هبنا هذا اليوم اشتياقنا واحتياجنا اليومي. إننا نبتسم، ولكننا نعترف بأنه جاد؛ لأنه بدون هذا الاحتياج، فإننا لن نبحث عن الآخر الذي يُدعمنا ويشد من أزرنا،وسنموت من ثَم جوعاً. فوسيلة الإنسان- إذن- لمعرفة نفسه وعالمه والآخر هوعمله، قراءته.

إن فكرة العمل- إذن- سواء في الفن التي يبحثها من خلال فكرته عن تنفيذ العمل الفني وقراءة الشعر أو عمل التفكير في العلم (أو التفكير العلمي الذي يُمثل تآزر بين التنظير والممارسة المعملية) يجلبنا إلى نزعة باشلار

الإنسانية المقلبة (أي التي قلبت رؤية الموجودات الإنسانية رأساً على عقب) Bachelard's subversive Humanism[1]: ففي **مجال العلم**، يؤكد باشلار على أننا نجد العلماء في مختبرهم هم عمال ناشطون، على نحو ما نجد العالم مارا Marat الذي أجرى حوالي خمسة آلاف تجربة على الضوء، ومن بين هذه التجارب لا توجد تجربة واحدة لم يقف عندها علم الفيزياء.

وفي المقابل، فإن طالباً معاصراً يُحضر شهادته في مختبر الأبحاث بإشراف أستاذ، يُمكنه أن يأمل في أداء عمل مفيد. فلا فاصل بين الفكر والفعل[2] (سواء بين رؤية الفنان وفعله، كما سيرد بيانه تفصيلاً فيما بعد، أو بين التنظير العقلي للعالم وممارسته المعملية). وهذا ما تنزع الميكروفيزياء المعاصرة إلى التأكيد عليه: لا يمكننا تخيل شيء، بدون عمل يُحققه هذا الشيء.

ونفس هذا المعنى يؤكده ليبنتز Leibntz من قبل في قوله إن: ما لا يعمل لا يوجد. ولهذا، لم يكن غريباً أن يرى باشلار أننا إذا بحثنا في الأداة الرياضية من الجانب النفسي؛ لشاهدنا ارتكاسات الأداة الرياضية على الصانع. فنرى عندئذ أن الإنسان الرياضي يحل محل الإنسان الصانع؛ فالأداة التانسورية (أو الحساب التانسوري Tensorid الذي يقتضي بأن نراعي كل تبدلات الرمز) عامل تعميم ممتاز. وعندما يمارسها الفكر يكتسب قدرات تعميم جديدة. فلقد كان على العالم الفيزيائي، في عصر الجسم الصلب، قبل ظهور العهد الرياضي، أن يدّلل على فكرته عن طريق طرح أمثلة عديدة. أما في العلم النسبي الجديد- أي علم القرن العشرين- فإن رمزاً رياضياً وحيداً ذا غزارة خصبة يدل

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP.*** 175-176، وانظر: «Josep Wittreich, Recent Studies in the english Renaissance», in ***Studies in english Litterature*** (Vol. 19, No.1, Winter 1979), ***P.*** 143.

(2) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، صفحات 67-70.

على ألف سمة من سمات واقع خفي[1].

وإن كان باشلار قد بين لنا كيف أن العالم المنفصل عن الحياة اليومية هو عامل في معمله، فإنه يكشف لنا كذلك عن **قارىء الشعر**، ذلك العامل الذي ينفتح- بقراءته- على عالمه ووجوده الإنساني. وربما هذا ما دفع باشلار إلى أن يُنهي آخر كتاب له «لهيب شمعة» بتشبيه موجز لنفسه باعتباره عاملاً Worker، مُتذكراً عمله القديم، ومتسائلاً عن عمله في المستقبل.

فالصورة التي نسبها لنفسه في عين عقله، كما يقول، هي «حفر أوَّلي a primary engraving» لصورة لها معنى بالنسبة لنا بدون الحاجة لتفسيرها أو لشرحها، فإنها تمسنا؛ لأنها تعمل مع وجودنا الإنساني (بوصفنا عمالاً): فباشلار يرى نفسه بمفرده عند منضدة عمله، في حجرة مظلمة، حيث توجد دائرة صغيرة من النور مُضاءة عن طريق ضوء المصباح. وغالباً- كما يقول- ما يقوده توحده أو عزلته إلى أن يحلم وبعيداً عن «مغامري الوعي the Adventures of Consciousness» يهبط على «سلالم الموجود the Staircase of being» حلزونياً حلزونياً، بعيداً عن الموجود؛ لأن «الموجود ليس في الأسفل. إنه في الأعلى، دائماً في الأعلى، أو على نحو أكثر تحديداً، إنه في «الفكر العامل المتوحد solitary, working,Thought».

وهكذا يُنهي باشلار حديثه، ليس فحسب بالحنين أو بالاشتياق لعمل العلم؛ وإنما- وهنا ينبغي أن نتذكر أنه الآن، أي في كتابه «لهيب شمعة» عام 1961م يبلغ سبعة وسبعون عاماً، ولسوء الحظ، وأنه سيموت بعد عام من نشر هذا الكتاب، نقول إنه يُنهي حديثه بالرغبة الجديرة بالاعتبار في أن يتصدى مرة أخرى للصعوبات المؤسِّسة للعلم الحديث. فآخر عبارات كتابه «لهيب شمعة» تُجمل ببساطة وعلى نحو مؤثِّر نزعة باشلار الإنسانية المقلبة، أي تُلخص تصوره عن الموجود

---

(1) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، صفحات 57- 58، 65، 89.

الإنساني بوصفه اختلافاً Difference، ليس بوصفه «عمل الحياة the Work of Life»، ولكن بوصفه «عمل الفكر the Work of Thought»، الفكر الذي لا ينفصل لدى العالم عن الممارسة المعملية أو التجريب، ولدى الفنان عن تنفيذ العمل الفني، أو حتى لدى القارىء عن عمله أو قراءته، التي من خلالها ينفتح على الإمكانيات في العالم وفي نفسه.

وتتركنا هذه العبارات الأخيرة لكتابه «لهيب شمعة» مع المجاز الجديد والأخير للموجود الإنساني بوصفه- في المقام الأول- عاملاً، أي مجاز «منضدة العمل Worktable».

فكلمات باشلار الأخيرة تمكنه من أن يتحدث عن نفسه: «صفوة القول، حينما يؤخذ في الاعتبار خبرات الحياة the Experiences of Life»، الخبرات المتناثرة والمتباعدة، إنه في النهاية عندما أجلس أمام ورقتي الفارغة، أمام صفحتي البيضاء الموضوعة على المنضدة عند المكان المناسب من مصباحي، فإنني أكون حقاً عند «منضدة وجودي my Table of Existence». نعم، إنه هنا عند منضدة وجودي قد عرفت أقصى إمكانية للوجود الإنساني، الوجود الإنساني بوصفه تَوتُّراً Tension، منجذباً نحو ونحو مرة أخرى شيئاً وراء، شيئاً ما أعلى. فالسلام والسكينة يحيط بي، فقط وجودي، وجودي الذي يكون في حالة بحث عن الموجود، يتوتر ويندفع نحو الاحتياج المُحال ليكون موجوداً آخر، أكثر من موجود a more-than being. وهكذا، مع لا شيء، مع أحلام اليقظة، حيث يُعتقد بأنه يمكن صُنع كتب.

ولكن، عندما يُنهي ألبوم (كتالوج الصور) الصغير بعقل الحالم الجَليّ والقاتم، بنفسية الحالم، فسوف يحين الوقت لنشعر بالحنين وبالاشتياق للفكر المُنظم للغاية. فشمعتي الرومانسية Candle-romanticism of mine التي تابعتها في هذا الكتاب هي فقط نصف حياتي عند منضدة وجودي. فبعد كثير من حلم اليقظة، أجدني متلهفاً لأتعلم مرة أخرى، ولأترك ورقتي الفارغة وأدرس كتاباً، أدرس في

كتاب، وهو الأمر الذي يعد صعباً، بل دائم الصعوبة بالنسبة لي. وفي توتره، والتوتر أمام كتاب متطور بتدقيق، يُبنى العقل ويُعاد بناءه. فإن صيرورة الفكر، ومستقبل الفكر، هي في إعادة بناء العقل the Mind's reconstruction.

ولكن، هل ما زال أمامي متسعاً من الوقت لكي أعيد اكتشاف العامل الذي أعرفه جيداً، وأرتد به إلى هذا الحفر، إلى صورة نفسي my Picture of myself؟[1]

وهكذا، يُضيء لنا باشلار طريقاً جديداً من طرق العلاقة بين العلم والفن، أي تلك النشاطات الإنسانية التي تمثل ضرباً من الانفصال عن الحياة، والتي تعمل على نحو لا تفصل فيه بين الفكر والفعل مستخدمة كلاً من العقل والخيال، الذي من خلاله ننفتح على عالمنا ووجودنا الإنساني. فإننا- إذن، بالنسبة لباشلار- نوجد مادمنا نعمل.

وبناءً على ما تقدم يتبين لنا أن باشلار على نحو ما اهتم بالربط بين وجهي العالم، أي بين العلم والفن؛ فإنه اهتم كذلك بوحدة اتجاهي الوعي الإنساني العميق- أو بتعبيره «الوعي الجيد»-، أي يهتم بوحدة العقل والخيال. فباشلار- بذلك- لم يجمع بين العلم والشعر بأسلوب من النادر أن نراه من قبل فحسب؛ وإنما في الحقيقة- على نحو ما يصرح بذلك الباحث جون ليتشت John Lechte- أن: «العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية تجد وسيطها عند الرجل [أي باشلار] الذي جاء في نهاية المطاف، ليكتب عن شاعرية العلم the Poetics of Science»[2]. والجدير بالذكر أن ملامح شاعرية العلم تتجلى بوجه خاص في سياق حديث باشلار عن العلاقة الخفية بين الرياضي والشاعر.

---

(1) باشلار، *شعلة قنديل*، صفحات 129-130.

(2) John Lechte, ***Fifty Key contemporary Thinkers: from Structuralism to Postmodernity*** (London and New York: Routledge, 1994), ***P***. 4.

وقبل أن نبدأ حديثنا عن علاقة الرياضي بالشاعر من خلال جهدهم الإبداعي والخيالي عند باشلار، ينبغي أن نشير إلى فكرة على درجة كبيرة من الأهمية، ألا وهي: إن الرياضيات أكثر من مجرد مجال خلاق، فإنها مجال للبحث عن الجمال، وهذا ما يؤيده برتراند رسل B.Russell، فالرياضيات تحوي جمالاً رفيعاً، جمالاً بارداً لا يلجأ إلى أي جانب من جوانب طبيعتنا الضعيفة؛ ومع ذلك فهو جمال خالص رفيع قادر على الإتقان الدقيق مثل ما يمكن لأعظم فن أن يكون، فالروح الحقيقية للنشوة، والإطراء، ومعنى الوجود. كل ذلك يكون موجوداً في الرياضيات بيقين لا يقل عن وجوده في الشعر[1].

والحقيقة أن هذا الجمال البارد لا يقتصر على مجال الرياضيات فحسب؛ بل يمتد ليشمل مجال العلم بوجه عام، فقد رأى هنري بوانكاريه، أن هندسة إقليدس ستظل دائماً متربعة على عرش العلم لأنها ببساطة الأبسط؛ ومع هذا لا توجد هندسة أفضل من الأخرى، فقط ثمة بدائل عدة لحل المشكلة العلمية، ثم يتخذ العالم قراراً باختيار بديل دون سواه، بناءً على اعتبارات براجماتية وأيضاً جمالية، فماذا عسى أن يكون الجمال الخلاب سوى تكامل قيم الاتساق والبساطة والمواءمة؛ لكنه ليس الجمال الحسي المباشر الذي تتذوقه الحواس؛ بل هو نوع رفيع من الجمال لا يتذوقه إلا الذكاء العلمي[2].

وحقاً، هذا نفس ما أكد عليه عالم الفيزياء النظرية ومؤرخ العلم توماس كون Thomas S.Kuhn (1922-1996م) في كتابه «بنية الثورات العلمية» عام 1962م؛ إذ رأى أن بعض العلماء يشعرون بأن النموذج الإرشادي الجديد يسير على جادة الصواب، وهو شعور يتوقف أحياناً على اعتبارات شخصية ذاتية وجمالية لا غير، على نحو ما يتجلى ذلك في نظرية النسبية عند آينشتين Einstein التي انجذب إليها

(1) د. محمد مهران رشوان، *في فلسفة الرياضيات*، ص 4.

(2) نفس المرجع السابق، ص 317.

بعض العلماء وفقاً لاعتبارات وأسس جمالية aesthetic Grounds[1].

وها هنا قد أصبحنا مهيئين الآن للحديث عن تلك العلاقة الخفية بين الرياضي والشاعر: فمن الملاحظ أن هناك حديثاً في مواضع عدة من كتابات باشلار عن الطابع الشاعري للتفكير الرياضي؛ أي أن التفكير الرياضي هو الممارسة الشعرية للغة؛ ما دامت الرياضيات هي أكثر من مجرد أداة العلم الحديث، فإنها لغة. وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «لقد أَلِفَ الباحثون النظر للرياضيات كوسيلة تعبير بسيطة، أداة في يد العلم. واعتادوا اعتبارها أداة يتصرف بها عقل واعٍ لذاته. دون الاهتمام بالجهد الرياضي نفسه إلى أن أصبح بعد ذلك محور الاكتشاف، وهو وحده يتيح لنا أن نفكر في الظاهرة»[2].

ويُذكرنا هذا بحديث عالم الفيزياء الفرنسي لانجافين Langévin (1872-1946م) عن الحساب التانسوري[3] القادر على تعريف الفيزياء أفضل مما يعرفها الفيزيائي نفسه؛ إذ أن: «الفكر يتحلى عندئذ برشاقة قد تحملنا على الاعتقاد بنوع من التحليق فيما وراء الوقائع في جو خفيف من التلاعب الرياضي الشكلي Formal mathematical Manipulation»[4].

وإن كانت الرياضيات تمتاز بلغتها الرمزية؛ فإن باشلار يُنبهنا بأننا لو نظرنا إلى الأمر من الناحية الجمالية، قد نجد قيماً تركيبية شبيهة برموز رياضية، ويُذكرنا في هذا الصدد بقدرة الشاعر مالارميه Mallarmé على التعبير عن تلك الرموز الرياضية الجميلة، التي يتحد فيها الممكن

(1) توماس كون، *بنية الانقلابات العلمية*، ترجمة سالم يفوت (الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1992م)، ص 197.

(2) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 56.

(3) سبق ذكره ص 29.

(4) نفس المصدر السابق، صفحات 56-57.

بالواقع، فما يحكم الرياضي بإمكانه، يستطيع الفيزيائي أن يُحققه دوماً. فالممكن يجانس الواقع أو الكائن، نقول يعبر عن ذلك بقوله: «يا لسعتها الملهمة ولهجتها البكر! إننا نفكر في ذلك تفكيرنا في أمر قد يحدث، وعلى صواب؛ إذ ينبغي ألا نهمل أبداً، بالفكر، أي إمكان من الإمكانات التي تحلق حول شكل؛ إنها تنتمي إلى الأصل، حتى ولو ضد ظاهر الحق»(1).

والحقيقة أنه بقدر ما تكون اللغة تعبيراً أصلياً عن التنوع والاختلاف، بقدر ما يرتبط كل من الرياضي والشاعر بعلاقة الجوار بينهما؛ فإنهما يتفقان في اهتمامهما بالكلمة التي- بتعبير روسني J.H.Rosny، كما تشير ماري جونس:

«تعبر- في المقام الأول- عن التنوع والاختلاف»(2).

ومن ثَم، فإبداع الإنسان للغة الرياضية الجديدة، هو «ثورة في العقل Revolution in Reason»، أو حسب تعبير باشلار: «الجهاد الشعري لعلماء الرياضة The poetic Strivings of Mathematicians»(3). ففي النشاط الرياضي يعد الخيال بمثابة تجريد رياضي، فالتفكير الرياضي هو نتاج النشاط الإنساني، هذا النشاط الذي ينتج لغته الخاصة.

ومن ثَم، يؤكد باشلار على القدرة اللغوية للرياضيات؛ فالرياضي- كالشاعر- يكون في اللغة، فإنهما يفتحان ويجددان اللغة، فالرياضيات تُبدِع لغة الاختلاف في الاستجابة للواقع الثري a rich Reality. فالتفكير الرياضي والشعر إذن نمطان من التعبير يهتمان بالواقع؛ وإن كان على نحوين مختلفين: «فالرياضيات هي شعر الفكر، والمجازات هي

---

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 58-59.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***.8.

(3) Bachelard, ***The new scientific Spirit,*** trans.by Arthur Goldhammer, foreword by Patrick A.Heelan(Boston: Beacon, press 1984), ***P***.35.

رياضيات اللغة»[1]. ويعني ذلك أن باشلار يسمو باللغة الرياضية والشعرية إلى مرتبة الإبداع المستمر، فأنهما يبدعان لغة جديدة وإمكانيات جديدة في اللغة يتجاوزان بها ويتحرران من الأساليب التقليدية التي نستخدم بها اللغة في مجال حياتنا اليومية. وقد عبَّر عن ذلك بتساؤله: «ألمْ يكن للإنسان على الأرض مصير شاعري **un Destin poétique**؟»[2].

والحقيقة أن هذه الرؤية الباشلارية تستدعي إلى أذهاننا كلام مارتن هيدجر M.Heidegger عن ماهية الشعر حينما كان يردد كثيراً في أعماله المتأخرة التعبير الذي يرد في بيت من قصائد هيلدرلن Hölderlin المتأخرة، وهو «إن الإنسان يقيم على الأرض بطريقة شاعرية. poetically Man dwells on Earth»[3].

ويُفهم من ذلك أن الشعراء يُعلموننا أن نقيم على الأرض؛ بمعنى أن الإنسان يتعلم من خلال الشعراء كيف يقترب من الأرض ومن الطبيعة ومن اللوغوس Logos أو الكلمة، أي من حقيقة الأشياء والموجودات؛ وبالتالي من الوجود نفسه الذي يتجلى في هذه الموجودات[4].

على أن هذا التشابه بين كلا الرؤيتين لا يجعلنا نتوهم أن ثمة تطابقاً بين رؤية باشلار للجهد الشعري المبدع لدى كلٍ من الرياضي والشاعر ورؤية هيدجر له؛ فقد جاء الهدف مختلف عندَ كليهما؛ إذ كان هدف

---

(1) Jean Claude Margolin, ***Bachelard*** (Écrivains de Touyours, Seuil, 1974), ***P***. 87.

(2) Bachelard, ***La Dialectique de la Durée*** (Paris: Ancienne, Libairie Furne,1936), ***P***. 7.

(3) M.Heidegger, «poetically Man dwells» in ***Poetry, Language and Thought,*** translated with an introduction by Albert Hofstadter (New York: Harper and Row Publishers, 1975), ***P***.216.

(4) د. سعيد توفيق، «اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر»، في ***مجلة الفلسفة والعصر*** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، العدد الأول، أكتوبر سنة 1999م)، ص 224.

باشلار هو التعبير عن الواقع أو الطبيعة الجديدة سواء في الإنسان أو خارجه بالكلمة الشعرية كالحال عند الشاعر، أو بالكلمة الواقعية التي تتحدث إلى العقل عند الرياضي من خلال إبداع لغة جديدة تتمثل في لغة الاختلاف. أما هدف هيدجر الوحيد فهو الوجود وتكشف حقيقته التي تتجلى من خلال أسلوب الموجود في الوجود، والتي تصبح حاضرة في اللغة، أو بالأحرى اللغة هي وجود حاضر في الكلمات.

ومن ثَم، إن كان كلاً من باشلار وهيدجر يختلفان من حيث الغاية أو الهدف؛ فإن العالم والأديب سنو يكون أكثر قرباً من رؤية باشلار الخاصة للعلاقة بين العلم والتفكير الرياضي من جهة والفن والشعر من جهة أخرى؛ إذ تمنى لكلٍ من الشاعر والإنسان العادي غير المحنك علمياً أن يكون على دراية أكثر بحقائق العلم؛ كي يكون فن القرن العشرين مُلهماً من علم القرن العشرين. وبالتالي، لم يكن غريباً أن يُنظر لباشلار بوصفه ارتداداً لطموح وآمال سنو؛ إذ أننا لو قارنا علم القرن العشرين بالشعر؛ فإننا سنفهم نشاط العلماء على غرار نشاط الشعراء بوصفه إبداعياً، وخيالياً[1].

فباشلار يبين لنا كيف أن حقائق العلم الحديث تؤثر على وضعنا بوصفنا موجودات إنسانية، فكما يصرح باشلار في كتابه «تكوين العقل العلمي» على أن «الإنسان يصبح بواسطة الثورات الروحية التي يستلزمها الإبداع العلمي جنساً مغايراً؛ أو لكي نحسن القول، يصبح جنساً بحاجة إلى التغير، ويتألم من عدم التغير»[2]؛ على أساس أن الطابع الثوري المميِّز لكل تقدم علمي يُؤثر تأثيراً عميقاً على بنية العقل المتجدد دوماً، على نحو ما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد.

في ضوء ما تقدم، يمكن فهم لغة الاختلاف لدى كلٍ من الرياضي والشاعر في التعامل مع الواقع، والتي تتجلى في رفض باشلار للواقع

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 170.

(2) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 15.

المُعطى المباشر، وتفضيله للواقع الذي يتم تأسيسه عن طريق الوعي، والذي يرى في هذا الصدد اشتراك كلٍ من الشاعر والرياضي في تلك المهمة: فكلاهما يأخذ على عاتقه مهمةَ تجاوز الواقع الحسي المباشر من أجل النفاذ إلى حقيقته الخفية.

ويجب أن نلاحظ هنا أن الانفصال عن «الواقع المباشر immediate Reality»، عن «الملاحظة البصرية visual Observation»؛ ينجم عن أن كلاً من حلم اليقظة والخيال الذي يتحلى بهما الفكر العلمي، يتأسسان عن طريق الانفصال عن المباشر[1]. ولهذا، قد تساءل باشلار في كتابه «العقل العلمي الجديد» عن: «ماذا يعني - في الحقيقة - الإيمان بالواقع؟ وما هي فكرة الواقع؟ وما هي الوظيفة الميتافيزيقية الأساسية للواقعي؟»[2].

وهو يُجيب بقوله: «إن الإيمان بالواقع هو - ماهوياً - الاقتناع بأن الوجود يتعالى على المعطيات الحسية المباشرة، أو بالأحرى الاقتناع بأن الواقع الخفي يتضمن ما هو أكثر من مجرد الواقع المُعطى المباشر. فبالطبع، إن هذا الاقتناع أو الإدراك الخاص هو ما يُميز المجال الرياضي ------ طالما أن عمل الرياضي يتميز بذلك الطابع الشاعري poetic، الإبداعي creative الذي ينطق بالكلمة، كلمة واقعية a real Word، تتحدث إلى العقل وتستحضر شيء ما من الواقع»[3].

وربما يعطينا حديث موريس ميرلوبونتي M.Merleau-Ponty عن المرئي واللامرئي معنى قريباً من هذا المعنى: حيث يرى أن اللامرئي هو البعد الخفي من المحسوس الذي يقطن في باطنه، أو بالأحرى هو البنية الخلفية أو السرية للأشياء المرئية، الذي يعطي لهذه الأشياء معناها. وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «إن المعنى لامرئي، ولكن اللامرئي ليس هو نقيض

(1) Ibid., *P*. 96.

(2) Bachelard, ***The new scientific Spirit, P***. 31.

(3) Ibid., ***PP***. 31-32.

المرئي: فالمرئي نفسه يمتلك جزءاً لا مرئياً، واللامرئي هو الجانب السري للمرئي، ولا يظهر إلا من داخله، وكل مجهود يبذل لرؤيته يعمل على إخفائه؛ ولكنه موجود داخل خط المرئي، هو مسكنه الفرضي المضمر، إنه يحفر فيه كما خيوط الزخرف»[1].

إن اللامرئي إذن عند ميرلوبونتي،أو الواقع الخفي عند باشلار هو ذلك الذي يكمن في باطن المحسوس، وهو الذي يمنحه دلالته ومعناه.

والحقيقة أن باشلار يُنبهنا هنا إلى فكرة على درجة كبيرة من الأهمية، ألا وهي: أن الأجراء العلمي يبدأ- كالمعتاد- تجريبياً بالواقع، الذي يُفكر فيه- في المقام الأول- بوصفه ما يكون «هناك في الخارج out there»، والذي يصبح تدريجياً بعد ذلك مندمجاً داخل البناء العقلي.

أما الفن- بخلاف ذلك- يبدأ بالقوة المؤسِّسة a constructing Power، والتي تُسمى الخيال، وتجسده في الأشكال مع وضوح الاتصال الذي يجعلها موضوعات لإدراك الآخرين. إن وحدات هذه القوة المؤسِّسة كالمماثلة والهوية، تظهر في الأدب بوصفها أشكال التشبيه والمجاز. فبالنسبة للخيال، النار لا تكون أساساً قابلاً للانفصال عن الخبرة. إنها بالفعل ترتبط عن طريق المماثلة والهوية بأوجه أخرى عديدة من الخبرة: فحرارتها- مثلاً- تماثل الحرارة الباطنية التي نشعر بها بوصفنا كائنات حية ذات دم دافئ، وشرارتها مع بذور، وحدات الحياة، وحركاتها تتماثل مع الحيويَّة، ولهيبها رموز مختصة بعضو التذكير مؤكداً أقصى تشابه مع الفعل الجنسي، وقوة تحولها تتشابه مع التنقية والتطهير[2].

---

(1) موريس ميرلوبونتي، *المرئي واللامرئي*، ترجمة سعاد محمد خضر، ومراجعة الأدب نيقولا داغر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سنة 1987)، ص195.

(2) انظر إلى ذلك بالتفصيل في المقدمة التي أوردها آلان روسAlan C.M.Ross لترجمة كتاب باشلار «التحليل النفسي للنار» إلى اللغة الانجليزية:

Bachelard، ***The Psychoanalysis of Fire***، translated by Alan
=

ومن المهم أن نلاحظ هنا أن حديث باشلار عن الوعي المُبدع- ويتجلى هنا في وعي كل من الرياضي والشاعر- ليس المقصود منه أن الوعي يكون حراً في خلق موضوعاته التي ليس لها وجود مستقل عنه؛ وإنما يعني هنا ذلك الوعي المبدع الذي يقصد فهم ماهية الواقع الذي له بنية ووجود مستقل عنه، عن طريق أنه يتجاوز ويتخطى المُعطى الحسي المباشر إلى حقيقته الخفية، بحيث يستحضر هذه الحقيقة في الكلمة ومن خلالها.

وبناءً على ذلك، فقد لا نجانب الصواب حين نقول إنه لا يقصد ذلك الوعي المُبدع للواقع بموضوعاته؛ وإنما يعني الوعي المُبدع للكلمات التي تعبر عن ماهية هذا الواقع الثري، أي أنه الوعي الذي يصبح بالفعل قريباً من الواقع باعتباره شيئاً ما يكون عليه أن يبحث عن كلمات جديدة له.

وينبغي أن نلاحظ هنا أنه إذا كان الشعر- شأنه شأن الرياضيات، التي يتحدث عنها بوصفها زمرة التحولات Group of transformations والتغيرات المستمرة[1]- هو بناء الاختلاف Structure a of Difference؛ فإن قراءة القصيدة ستصبح- كما يفهمها باشلار- هي وعي الاختلاف Consciousness of Difference، ذلك الاختلاف الذي نُبدعه حينما نقرأ، فالاختلاف يتولد فينا عن طريق قراءتنا. على أساس أن الشعر يكون حاضراً- كذلك- بوصفه «بناء الغموض a

═

C.M.Ross(London: Routledge and Kegan Paul، 1964)، *PP*. V-VI.

(1) ويُذكرنا هذا بما أكد عليه برجسون في كتابه «التطور المبدع» بأن: «العالم الذي يعمل فيه الرياضي عالم يموت ويبعث إلى الحياة في كل لحظة، فإنه عالم الإبداع المستمر». برجسون، *التطور الخالق*، ترجمة د. محمود محمد قاسم، مراجعة د. نجيب بلدي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1984م)، صفحات 29-30.

باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 35.

Structure of Ambiguity»، وقراءة قصيدة ما يعد حدوث خبرة بهذا الغموض، بتلك الصور المتراكبة وبالتفسيرات المتعددة. ولكن هذا التراكب يتضمن اللاستمرارية، الوعي بالمعاني المختلفة في القصيدة: فعندما نقرأ، فإننا نحاول الكشف عن المعاني والدلالات المباطنة فيها، بحيث نُظهر اللامقول من خلال ما يُقال لنا. فباشلار- بذلك- يُشير بأننا حينما نقرأ قصيدة ما، فإننا نكون في الحقيقة منفصلين عن التفسيرات (أي التفسيرات التي تهتم بتحليل بنية النص ومعانيه)، وهكذا مكتشفين ومتمسكين بالاختلاف، كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد.

ولهذا السبب ينظر للشعر بوصفه أسلوب الحياة الإيقاعية والفكر. فالبناء المركب للقصيدة هو ما يهب العقل النموذج القريب لنقاط الإحالة، بحيث يصبح القارىء على وعي بالمعاني المختلفة للصورة، وبالطبع فإن الشعر هو- بدوره- الذي أعطاه خبرة بالإحالة- الذاتية الإبداعية. فعندما نقرأ قصيدة ما بهذا الأسلوب، فإننا نسلم بالوعي الخالص، نقبل تلك الراحة المهتزة، النشطة التي تكون مشروع خالص. فالشاعر- شأنه شأن الرياضي- يحررنا من سجن التقليدي والمتشابه؛ لذلك يطلقنا في الاختلاف، في انفتاح الوجود[1].

فبالنسبة لباشلار، إن الرياضيات والشعر- إذن- أسلوبان تُستخدم اللغة فيهما على نحو أكثر تأثيراً، مبيناً كيف أن التقسيم بين الداخل والخارج يكون قاصراً. فالإنسان هو اللغة، إنه الموجود الذي يوجد في نصف الانفتاح؛ لذلك فإن الداخل والخارج يتدفقان معاً ولا ينفصلان.

ولذلك يرفض باشلار تمييز برجسون H.Bergson بين «الذات الخارجية (الظاهرية) superficial-Self» و«الذات العميقة deep-Self»، ويرفض فكرة الديمومة بوصفها استمرارية. وبدلاً من ذلك، يقبل وعي الاختلاف. فالاختلاف والتغير هما معاً (قانون الطبيعة) و(ضرورة أنطولوجية)؛ ولذلك يعتقد باشلار أنه بدون العالم، ليس

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 64-65.

هناك وعي، ولا وجود إنساني، ولا صيرورة إنسانية. فباشلار يُكيف «قوة الحياة Life Force» عند برجسون ليصنع منها ما يمكن أن نُسميه «قوة عقلية an intellectual Force»[1].

فالعلم يُطالبنا بأن نفكر بأساليب جديدة، إنه قد حوّلنا إلى تلك المخلوقات القادرة على التغير العقلي العميق. فمنذ أن كانت الحياة المألوفة تقع تحت قاعدة الهوية؛ فإن الطريق الوحيد الذي يمكن أن يحدث لنا عليه خبرة ونُمدَ بها الاختلاف في أنفسنا هو إما عن طريق التفكير في العلم على نحو ما صرح بذلك في كتابه «رسالة في المعرفة التقريبية» عام 1927م قائلاً: «عندما تتمنى أن تعرف شيئاً ما؛ فإنك تكون مُهيأً مباشرة للفعل؛ فإنك تُغير الموضوع وتغير الذات. فالمعرفة هي إحدى أشكال التغير»[2] نقول إما عن طريق التفكير في العلم، الذي يمثل شكل من أشكال المعرفة، التي بدورها شكل من أشكال التغير والاختلاف، أو- بالتناوب- عن طريق قراءة قصيدة ما.

وهذا ما عبَّر عنه في كتابه «الهواء والمنامات «بقوله إن: «**العقل الصامت Raison silencieuse** والكلام الصامت يبدو أنهما من العوامل الأولية في **الصيرورة الإنسانية Le Devenir Humaine**»[3]. فالعلم والفن، إذن، ضربان من الانفصال عن الحياة اليومية، على نحو ما أكد على ذلك توماس كون بقوله: «إن الجماعة العلمية تتميز بالانفصال عن الحياة اليومية، فلا تجذبها مشاغل الحياة اليومية»[4].

تبقى النقطة الهامة وهي الخاصة بمفهوم الوعي عند باشلار؛ إذ أنه يطرح رؤيته الجديدة عن الوعي- وبوجه خاص وعي الطفل- بالعالم

(1) Ibid., ***PP***.9- 10, 13.

(2) Bachelard, ***Essai sur la Connaissance approchée*** (Paris: Libairie philosophique J.Vrin, 1927), ***PP***. 258-259.

(3) Bachelard, ***L' Air et les songes***, ***P***. 278.

(4) توماس كون، *بنية الانقلابات العلمية*، ص 203.

بوصفه وعياً جدلياً. فالهام هنا أن باشلار يساوي بين الوعي والمعرفة، أو بين (التفكير في) و(التفكير ضد) العالم. فبالنسبة لباشلار، أن وعي طفل ما هو استجابة عقله لتعدُّد العالم، أي للعالم الثري، المتحرك، المركب والجدلي. هذا العالم الذي لا يوقظ العقل فحسب؛ ولكنه يؤكد له أنه ثري جداً ومتغير دوماً، «فالوعي هو ---- **وظيفة التحرك Fonction de la mobilité**؛ لذلك فإنه وظيفة تعدد وجهات النظر أو الرؤى ----- فلكي نؤسِّس الذات، على نحو ما نؤسِّس الموضوع؛ فإننا نحتاج إلى **تعدد ابستمولوجي une pluralité épistémologique**»[1].

ومن ثَم، فإن الأكثر أهمية هنا هو تصوره للوعي بوصفه كثرة من اللحظات؛ ما دام الوعي يُثرى إذا تكاثرت أفكارنا؛ وإذا حافظنا عليه دائماً نشط، ولم يكن أبداً سلبياً؛ وإذا كانت اللحظات دائماً «وجود استخدم Instants are always Being used»[2].

والجدير بالذكر أن حديث باشلار عن فعل القراءة والاختلاف وجد صداه القوي في كتابات جاك دريدا، الذي تلعب فكرة القراءة والاختلاف دوراً هاماً في فلسفته؛ إذ أن القراءة عنده هي كتابة أخرى جديدة للنص، إنها قراءة فعالة تنتج النص اللامكتوب، الذي لا يكون مجال الكتابة إلا علامة عليه. فلا يمكن لهذه القراءة- بالطبع- أن تقوم على فكرة المطابقة والوحدة والاستمرارية، كما أنها لا يمكن أن تقرأ الواقع على أنه كتاب مفتوح يعطي للقارىء معانيه بطريقة مباشرة وفورية؛ وإنما في تباعد عن نفسه. بتعبير آخر، أن الواقع لا يهبنا نفسه إلا فيما يحجبه عنا.

وبهذا المعنى، فالنص كالكائن الحي، الذي يحيا له دلالاته وسياقاته، إنه كالواقع يحكمه جدل الحضور والغياب لمعانيه ودلالاته؛ طالما أن كل نص- كما يُعلمنا دريدا- يقول غير ما يُظهر. إذن، فلا يوجد ما هو خارج

---

(1) ------------, ***Essai sur la Connaissanc approchée***, ***P***. 259.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist***, ***PP***. 27, 31.

النص، فالوجود نفسه حاضر في النص، وما علينا (كقراء) سوى أن نبحث دائماً عن تلك المعاني الخفية التي قد تبدو متناقضة مع ظاهره، وما علينا سوى الكشف عن المعنى الحقيقي المرجأ باستمرار والمنفتح باستمرار.

وكل هذا لا يتحقق إلا من خلال القراءة التي يصاحبها الكتابة ويحكمها منطق الاختلاف، أي الإبداع الجديد للنص. هذه الكتابة التي ألقى دريدا عليها أضواء ساطعة في كتابه «في علم الكتابة» الذي يرصد فيه الميل إلى تهميش الكتابة على مدار تاريخ الفكر الغربي من أفلاطون إلى ليفي شتراوس. وربما يرجع هذا النزوع الذي ينطلق من أولوية الكلام على الكتابة يقوم- في نظر دريدا- على ربط الدلالة بالصوت، واختزال الوجود في الحضور.

غير أن التفكيك Deconstruction الذي يطرحه دريدا، من خلال قراءة صبورة للكثير من النصوص الفلسفية الكبرى، بوضع مسلمات الميتافيزيقا الغربية موضع المساءلة، بهدف تقويض كل مزاعمها في الهيمنة، وفي رؤيتها للنص بوصفه حاملاً للحقيقة المطلقة الثابتة. وفي هذا السياق تجد مفاهيم الاختلاف والإرجاء والأثر والمكمل والشطب والإزاحة تأسيسها النظري الذي أطلق حركة التفكيك في الفلسفة والنقد الأدبي على السواء.

نحن إذن أمام قراءة تبتعد عن المباشرة، تحاول أن تنتج العملية الفعلية للكتابة التي لا تقوم على إظهار وتملك المعنى الوحيد؛ وإنما عملية لتوليد الاستعارات. فهي- بإيجاز- قراءة يهيمن عليها منطق الاختلاف واللااستمرارية. ولا عجب إذن أن تكون الكتابة الملاءمة لهذه القراءة كتابة مقطعية تنبذ الاستمرار والوصل، وتقضي على الزمان كحضور، وتهاب الامتلاء والتحقق. فهي كتابة تُقحم الزمان داخل النص ذاته. ذلك الزمان الذي يجعل الهوية مفعولاً للاختلاف، والوحدة نتيجة التعدد، والعمق فعلاً لسطح. لا يمكننا، والحالة هذه، أن نفصل القراءة عن الكتابة[1]، كما سنجد ذلك بوضوح عند باشلار.

---

(1) عبد السلام بن عبد العالي، *أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة*

ومن ثم، يأتي التفكيك عنده موازياً للقراءة والاختلاف عند باشلار: فكلاهما لا يقدم نظرية بقدر ما يطرح إستراتيجية للقراءة، وكلاهما يرفض سلطة المعنى الأحادي للنص، ويؤكد الأول زيف دعوى الكشف عن المعنى المقصود الباطن؛ لأنه في حالة إرجاء (اختلاف Différance)[1] مستمر، في حين يؤكد الثاني على إمكان الكشف عن المعنى المحتجب في النص؛ وإن ظل هذا الكشف نسبياً وغير مكتمل أبداً؛ ما دامت المعاني في النص، بل الصور عند باشلار- كما سيرد بيانه تفصيلاً فيما بعد- كالمرايا السحرية التي حينما نظهر إحداها يتكشف لنا عمق من أعماقها (أي من أعماق الواقع الحاضر في الكلمات)[2].

على أن تأثير فكرة باشلار عن القراءة والاختلاف قد ترددت أصداؤها لدى بول ريكُور P.Ricoeur وذلك في ثنايا اهتمامه بالهرمنوطيقا الفلسفية التي يمكن تعريفها بأنها «فن القراءة »، أي فن تفسير النصوص والكشف عن معانيها. حيث لا يحصر ريكُور النص في المعنى الواحد الثابت؛ وإنما يؤكد على ثنائية المعنى للكلام، أي أنه يفترض أن الكلام له معنيان أحدهما هو المعنى الظاهر والآخر هو المعنى الخفي أو المستتر أو الباطن[3].

وينبغي التنويه هنا إلى أن قراءة الشعر- كما يعتقد باشلار- تقودنا إلى عمل الكتابة؛ في حين أنه لم يصر على أن قارىء العلم ينبغي أن يكتب ما يقرأ؛ على أساس أن قراءة العلم تتطلب استخدام مُنظم للعقل

=

الميتافيزيقا (الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، سنة 2000م)، صفحات 138-140.

(1) قد ترجم Différance إرجاء لما يتميز به المصطلح من تلك الرحابة الدلالية للمصطلح ذاته التي تحيط أيضاً بمعاني الفرق والتمييز والتفاضل والاستكمال. جاك دريدا، *في علم الكتابة*، ص12.

(2) نفس المرجع السابق، صفحات 18، 26-27، 69.

(3) أحمد أبو زيد، «بول ريكير وفن القراءة»، في *مجلة أوراق فلسفية* (العدد الثامن، ديسمبر 2003م)، ص 48.

لترتيب التفكير؛ إذ أننا عندما نفكر في العلم؛ فإننا ننتفع من رسوخه وتماسكه. ويؤكد باشلار على نفس هذا الطابع في مجال الخيال الشعري؛ فالصور الشعرية متماسكة؛ ولذا ينبغي علينا أن نعي ذلك وأن تحدث لنا خبرة بتماسك الصور الشعرية التي تبدو غير متماسكة ظاهرياً. ومن ثَم، فقراءة الشعر كمثل التفكير في العلم هي إحدى أساليب تأسيس التماسك، والانفصال عن الحياة اليومية[1].

فبالنسبة لباشلار، كلاً من العالم والشاعر يتعالى على الحياة اليومية المألوفة، وكذلك على موضوعاتها. فكلاهما يُبدِع، ما يُسميه باشلار في كتابه «فلسفة اللا»: «الموضوعات المُتعالية **Surobjets**»[2]. فإذا كان كلاًّ العلم والشعر متمايزان على نحو لا يمكن إنكاره، ولكن بعد قراءة باشلار يتبين لنا أنه لم يتوان أبداً عن إبراز تفاصيل هذه العلاقة، وكيف أنهما مشتركان ويتفقان في جوانب عدةٍ.

وينبغي أن نتذكر هنا أن باشلار قبل نشر كتبه عن الصور الشعرية، قد أضفى قيمة كبرى على الشعر، فوجود هذه القيمة يُحدد على نحو نجم عن عمله في العلم. وحينما نتحول من العلم إلى الشعر، فإننا يجب أن نتذكر أن تلك الكتب (عن الصور الشعرية والأدبية) ألفها عندما اعتلى كرسي تاريخ وفلسفة العلم في جامعة السوربون Sorbonne. فحقاً، أن عمله عن العلم وعن الشعر- إذن- مجدولين معاً. فكل من العلم والشعر يعدان- بالطبع- نشاطات متميزة ومتمايزة عن بعضها بعضا؛ ولكن بالنسبة لباشلار هناك عامل مشترك بينهما: فالمعادلة والصورة كلاهما ينفصل عن الخبرة الحياتية اليومية، كلاهما يجعلنا مكتشفين للإمكانية في العالم وفي أنفسنا[3].

إن قراءة باشلار تكشف لنا كيف أن كلاً من العلم والشعر

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 174-175.

(2) Bachelard, ***Philosophie du Non***, ***P***. 139.

(3) Mary Jones, ***Ibid.***, ***P***. 10.

يشتركان مع بعضهما البعض. فكلاهما يمثل انفصالاً عن الخبرة المباشرة، فكليهما يكتشف الإمكانية في الموضوع والذات، في العالم والموجودات الإنسانية.

فضلاً عن أن باشلار يؤكد على أهمية الصور المتخيَّلة في مجال المعرفة العلمية- كما نوهت من قبل- والاهتمام بإبداع طبيعة جديدة، والذي يكمن سره في الاندهاش من الموضوعات والظواهر التي نعيها. فالدهشة- إذن- هي سر الإبداع لدى كل من العالم والشاعر.

ومن هنا يمكن أن يتضح لنا هذه الصلة الحميمة بين العلم والشعر: «فهناك لحظات أربعة في حياة وفكر باشلار لا تنفصم، ألا وهي: الابستمولوجيا والعلم، والنقد الأدبي والشعر»(1).

والجدير بالذكر أن باشلار لم يفصل بين مجالي العلم والفن، حتى على مستوى مؤلفاته الفلسفية وخاصة فيما بين عامي 1932-1953م حيث تبين له العلاقة الحميمة بينهما. ومن ثَم، فلم يكن غريباً أن نجد دومينيك لوكور يرى- في كتابه المعنون باسم «باشلار أو النهار والليل»-: «إن الحدود الباشلارية، بين كتبه العلمية وكتبه عن الخيال، كمثل الحدود بين النهار والليل»(2). ومن ثَم، فإن فكر باشلار يسير وفق إيقاع ثنائي يتعاقب فيه النهار (العلم) والليل (الفن). كما يتبين لنا من خلال ظهور مؤلفاته وتواريخ هذه المؤلفات أن الفاعلتين، متساوقان في حياته بل ومختلطان.

ولم يستطع باشلار الفصل بين مجالي العلم والشعر حتى على مستوى أسلوبه الفلسفي. فبالرغم من أنه يُطالب الفيلسوف بأن يتنحى عن أسلوبه العلمي في مجال الدراسات الأدبية، على نحو ما عبَّر عن

---

(1) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image***, ***P***. 12.

(2) Dominique Lecourt, ***Bachelard ou le Jour et la Nuit: un Essai du Matérialisme dialectique*** (Paris: Bernard Grasset, 1974), ***P***.32.

ذلك- في مستهل كتابه «شاعرية المكان»[1]- بقوله: «إن الفيلسوف الذي تشكل كل تفكيره من خلال الأطروحات الأساسية لفلسفة العلم، والذي تابع محور **النزعة العقلانية Rationalisme** النشطة، محور النزعة العقلانية النامية في العلم المعاصر، ينبغي عليه أن ينسى ما عرفه، وأن يتنحى عن كل عاداته في البحث الفلسفي؛ إذا أراد دراسة المشاكل التي يطرحها الخيال الشعري»[2].

نقول بالرغم من ذلك؛ فإنه اخفق هو نفسه في هذا التنحي عن الأسلوب العلمي في مجال الشعر وفينومينولوجيا الخيال، حتى أصبح مجرد حلم يتعذر تحقيقه، وقد عبَّر عن ذلك في موضع آخر من نفس الكتاب بقوله: «أن نقول إن علينا أن نتخلى عن بعض العادات العقلية أمر سهل؛ ولكن كيف نحققه؟!»[3].

وأبرز مثال على ذلك، استخدامه للغة الرياضية في سياق حديثه عن الشعر و الخيال الحركي أو الدينامي على نحو ما تجلى ذلك بوضوح في مُلخصه الأول من الفصل الثاني من كتابه «لوتْريامون» حينما استخدم كلمات من قبيل: «نتيجة»، «درجة الحرية»، «مجموعة»، وكذلك عندما اقترح في موضع آخر من نفس الكتاب على أن بعض القصائد ينبغي أن تُفهم بوصفها: «أنظمة مستقلة كمثل الهندسة اللاأقليدية التي تُفهم باعتبارها تتسم بالبداهة الخاصة»[4].

حقاً، كما بين لنا فينسين تريان Vincent Therrien -على نحو ما تُشير

---

(1) لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية باسم «جماليات المكان»، ولكن سيرد ذكره على مدار البحث كله بعنوان «شاعرية المكان» استناداً إلى عنوان الكتاب في النص الأصلي «la poétique de l'Espace».

(2) باشلار، *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، سنة 1996م)، ص 17.

(3) نفس المصدر السابق، ص 19.

(4) Bachelard, ***Lautréamont*** (Paris: Librairie José Corti, 1951), ***PP***.97, 102.

ماري جونس[1]- أن باشلار قد أحب منذ الطفولة المبكرة القراءة وتفوق في الدراسات الأدبية في المدرسة. بالرغم من أنه لم يكن مُولعاً بالفنون؛ إلا أنه كان يشعر بالراحة والهدوء عن طريق القراءة والكتابة عن الشعر: «ألف تسعة كتب عن الشعر، تلك الكتب التي- وفقاً لرولان بارت Roland Barths- أدت إلى تأسيس مدرسة نقدية a whole critical School، كما أنها قد أجبرت المفكرين الفرنسيين لأول مرة أن يتخذوا الخيال مأخذ الجد.

وفي واقع الأمر، لم تحمل مؤلفاته وأسلوبه الخاص ذلك الطابع المزدوج (أي الطابع العلمي والطابع الشعري) فحسب؛ وإنما يمتد الأمر ليشمل حتى المحاضرات التي ألقاها في جامعة السوربون بحيث تعد مثالاً جيداً هنا: فلقد كانت تلك المحاضرات غير مألوفة بالنسبة لفيلسوف علم مثله، حتى اهتم بوصف تلك المحاضرات التي أدهشت الجميع كلاً من رينيه بواريه René Poirier وجان ليسكور Jean Lescure، الذي يصف تلك المحاضرات في كتابه «صيف مع باشلار un Été avec Bachelard» هذا الكتاب المُثير للجدل، الذي نُشر وأعيد نشره في عام 1983م.

فضلاً عن جورج جان Georgs jean الذي سجل انطباعاته عن المحاضرات التي حضرها بالفعل فيما بين عامي 1942-1943م في كتابه المعنون باسم «باشلار: الطفولة وعلم التربية Bachelard: l'Enfance et la Pédagogie» المنشور عام 1983م. فكليهما يصرح بأن باشلار قد ألقى محاضراته عن كلٍ من الابستمولوجيا والشعر على حدةٍ، وهنا نجدهما قد وصفا كيف أنهما وآخرون كانوا يجلسون خلال محاضراته عن الابستمولوجيا؛ كي يجدوا مكاناً لهم أثناء محاضراته عن الشعر. تلك المحاضرات عن الشعر التي كان يحضرها بمثابرة العديد من الشعراء[2]. فقد كان الشعر- حقاً- يمثل جزءاً هاماً جداً من حياته

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 93.

(2) Ibid., ***PP***. 92-93.

بدءاً من دراسته للأدب من خلال الدراسات الأدبية الإنجليزية في ديجون Dijon حتى آخر مؤلفاته الأدبية- أي كتابه «لهيب شمعة»- عام 1961م.

والحقيقة أن أسلوب باشلار في محاضراته كان أيضاً موضع اهتمام العديد من الباحثين:

فلقد وصف كلٌ من رينيه بواريه عام 1974م، وجورج كانجويلم Georges Canguilhem عام 1975م أسلوبه، لرفضه لما يمكن أن يُسمى بالمحاضرات الأكاديمية التقليدية. ولهذا، يمكن أن نصف أسلوبه على نحو ما فعل كانجويلم بوصفه «أسلوباً فلسفياً ريفياً a rual philosophical Style».

ومع ذلك، فإن هذا الوصف لأسلوبه يغفل إلى حدٍ ما؛ بل ويتجاهل تكيف أسلوب باشلار مع العديد من التوترات الذهنية التي مر بها فكره الفلسفي، على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح في كتابيه «رسالة عن المعرفة التقريبية» و«حدس اللحظة»، اللذين يمثلان معاً التوترات الذهنية التي وجهت عمل باشلار منذ البداية، أعني رفض المثالية مع الحفاظ على الذات. ولذلك، نقول إن الأسلوب في حالة باشلار، ليس ببساطة الرجل؛ أنه بالأحرى الرجل المُستخدِم والمُستخدَم عن طريق اللغة، الرجل في وضد الواقع المتعالي(1).

ومما تقدم يتبين أن فلسفة باشلار صورة معاصرة للتفكير الفلسفي باعتباره تفكيراً لا يقصد بطريقة واعية إنتاج فلسفة بالمعنى الأكاديمي(2). فقد كان شاعراً حقيقياً للابستمولوجيا والخيالي؛ إذ كان يحيا بالتناوب بين العلم والشعر، فحياته تتراوح بينهما، على نحو ما صرح بذلك اتين جلسون E. Gilson في المقدمة التي أوردها للترجمة

(1) Ibid., *P*. 14.

(2) د. سعيد توفيق، «اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر»، ص 226.

الإنجليزية لكتاب باشلار «شاعرية المكان» بقوله: «أكثر من مؤلـف في مجال الشعر قد صدر على مدار سنوات متتالية: «الماء والأحلام»، «الهواء والمنامات»، «الأرض وأحلام يقظـة الإرادة»، «الأرض وأحـلام يقظـة الراحة»، التي تحول فيها باشلار بثبات وبعزم من عالم العقل والعلم إلى عالم الخيال والشعر. فكل شـيء فيهـا كـان جديـداً»[1]. وتـتجلى غايـة باشلار بوضوح تام في عبارته التي يؤكد فيها على أن: «العلم هو **إستطيقا العقل L'esthétique de l'Intelligence**»[2].

2- تجلّي الصور في الزمان:

لقـد خطـا باشــلار في كتابـه «حـدس اللحظـة L'Intuition de l'Instant» عام 1932م أول خطوة في طريق الكشف عن ماهية الزمـان بعد تحليل دقيق متأن لتصور برجسون عن **حدس الديمومة La Durée**؛ موضحاً افتقاره إلى الأساس الذي يقوم عليه، في مقابل تصور جاستون روبنل G. Roupnel عن حدس اللحظة.

يفهم برجسون الزمان من جهة حدس الديمومة، الذي يعد المحور الذي تدور حوله كل الفلسفة البرجسونية؛ طالما أن المطلـق عنـده هـو الديمومة أو الزمان الحقيقي: «إن كل هدفنا- على العكس من ذلك- لم يكن سوى البحث أولاً وبالذات عن الديمومـة الحقـة----- ولهـذا، يجب أن ننفذ إلى صـميم الديمومـة، وأن نقـبض عـلى الواقـع في تحركـه المستمر، الذي هو عين ماهيته»[3].

ويُفهم من ذلك أن برجسون قد أراد أن يتصور الوجود على غرار الديمومة؛ طالما أن ماهيـة الواقـع تكمـن في طابعـه المتحـرك وطبيعتـه

---

(1) Bachelard, ***The Poetics of Space***, translated by Maria Jolas, foreword by Etienne Gilson (Boston: Beacon, press 1963), ***P***. VIII.

(2) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 11.

(3) د. زكريا إبراهيم، *برجسون* (القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثانية، سنة 1968م)، صفحات 230- 231.

المتغيرة. ولا يقتصر هذا الطابع المتغير على الواقع فحسب؛ بل ينسحب كذلك على حالاتنا النفسية، التي- يراها برجسون- تتغير دوماً، فكل حالة من حالاتنا النفسية ما هي في صميمها إلا تغير. فإننا في حالة انتقال مستمر من حالة لأخرى كمثل درجات السلم المتعاقبة؛ طالما أننا: «نتغير دون انقطاع، فالحالة [النفسية] نفسها ليست إلا تغيراً--------- ولهذا، لو أن حالة نفسية ما توقفت عن التغير لتوقف زمنها [ديمومتها] عن الجريان»[1].

ويعني ذلك أننا نجد أنفسنا بإزاء استمرار وتواصل غير منقطع لمجرى حياتنا النفسية الباطنية؛ ما دام أن من شأن الديمومة أن: «تسيل وتجري؛ فهي بطبيعتها لا تقبل القسمة أو التجزئة indivisible»[2].

ومن ثَم، تبدو حياتنا النفسية في صورة لحن موسيقي تتابع أنغامه فتتداخل بعضها في بعض، ويأتلف من مجموعها انسجام شبيه بما يتم لدى الكائن الحي حينما يتحقق التوافق بين أعضائه المتمايزة، أو حينما ينتظم التعاون بين أجزائه المتفرقة؛ طالما أن: «الزمان الحقيقي ينكشف لنا من خلال تلك الديمومة المحضة التي يتخذها تتابع حالاتنا الشعورية، حينما ننصرف بانتباهنا عن حركات العالم الخارجي؛ لكي ندع أنفسنا نحيا دون أن نقيم أدنى فاصل بين حالتنا الراهنة وما تقدم عليها من حالات»[3].

ويُفهم من ذلك أن الديمومة في وحدتها واستمراريتها التي لا تقبل الانقسام؛ يكون من الصعب- لذلك- أن نُميز الماضي عن المستقبل؛ طالما أن الديمومة عند برجسون هي: «التقدم المستمر للماضي الذي ينخر في المستقبل ويتضخم كلما تقدم.

فلا ريب في أن الماضي بأسره يتبعنا في كل لحظة: فكل ما شعرنا به

---

(1) برجسون، *التطور الخالق*، صفحات 11- 12.

(2) نفس المرجع السابق، ص 13.

(3) برجسون، *رسالة في معطيات الوجدان البديهية*، ترجمة كمال يوسف الحاج (بيروت: دار ألكان للنشر، سنة 1945 م)، ص 75.

وفكرنا فيه، وأردناه منذ طفولتنا الأولى ماثل أمامنا، وباسط ذراعيه نحو الحاضر الذي سبق به، وضاغط على باب الشعورالذي يرغب لو تركه في الخارج»(1). فما اللحظة الحاضرة عند برجسون- إذن، كما يرى باشلار- إلا: «ظاهرة الماضي **Le Phénomène du Passé**؛ ولذا فإن الموجود يُنسج من قماشة الديمومة الدائمة»(2). فماضينا يتبع حاضرنا؛ إذ يظل الماضي جوهراً للحاضر.

ومن ثَم، فالديمومة لا تتكون من مجموعة من اللحظات أو النقاط؛ فالزمان النفسي لا يكون مبتوراً بنقط ؛ إلا إذا قلنا إن: «مسار الطير الذي يُحلق في الهواء إن هو إلا مجموع النقط [أو اللحظات] التي مر بها في حركته عبر الفضاء!»(3) وهكذا، فعندما تحدث لنا خبرة حميمة ومباشرة بالديمومة، هذه الديمومة هي نفسها مُعطى مباشر للوعي؛ فهي التي تُفسر الحياة حقاً. ولهذا، ينبغي أن نشعر بالديمومة داخلنا، في خبرتنا الشخصية، في ذاتنا الباطنية. أما اللحظة فما هي إلا تقطيع خاطئ لديمومة الزمان؛ إذ حينما يعجز العقل عن مسايرة ما هو حيوي ومتصل يعمد إلى إيقاف حركة الزمان في حاضر يبقى مصطنعاً.

وتُشير ماري جونس إلى أن برجسون يذكر الموسيقى في كتابه «رسالة في معطيات الوعي المباشرة Essai sur les Données immédiates de la Conscience» بوصفها أسلوباً للوعي، ومثالاً يكشف من خلاله عن طابع الديمومة: «ففي النوتة الموسيقية يتتابع الميلودي أو اللحن Melody. فكل لحن ينبثق من الآخر بكيفيات متغيرة، غير منفصلة. فاللحن يتألف من أصوات متتابعة تتآلف بعضها مع بعض، بحيث نسمعها [أي المقطوعة الموسيقية] ككل»(4).

---

(1) برجسون، *التطور الخالق*، ص 15. Bachelard, ***La Dialectique de la Durée***, PP.10-11.

(2) Bachelard, ***La Dialectique de la Durée***, PP.10-11.

(3) د. زكريا إبراهيم، *برجسون*، ص 68.

(4) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP.*** 30, 36.

ويعني ذلك أن دلالة ومعنى المقطوعة الموسيقية ليست في تعدد أصواتها؛ فبدلاً من إدراك أن لكل صوت حياته الخاصة، وله دلالته الجمالية بمفرده، يبين لنا برجسون أنه عن طريق إقصاء التعدد ليس فحسب من الأصوات المختلفة؛ وإنما حتى من داخل الصوت الواحد، يستمد كل صوت دلالته من كونه جزءاً في نسيج كلي ندركه إدراك متصل. بتعبير آخر، إذا استطعنا إدراك الأصوات الموسيقية المتعددة متصلة؛ فإننا سوف نشعر بوحدة واتصال الزمان الأساسي؛ طالما أن إيقاعات أغنية ما تذوب بعضها في بعض: «ألا يجوز لنا- كما يقول برجسون- القول في مثل هذه الحالة أن ندرك إيقاعات هذه الأغنية الواحدة في الأخرى، وإن كانت تتعاقب، وإن مجموعها يشبه مخلوقاً حياً تتداخل أجزاؤه بسبب تلاحمها ذاته بعضها مع بعض؟ !»[1]

ويعني ذلك أننا باستطاعتنا عند إدراك الإيقاع الموسيقي أن نتصور التعاقب، دون أن يكون ثمة من تمايز فيه، كتداخل متبادل، أو جملة موسيقية موحدة، أو- كما يرى برجسون- كتناظم صميم في العناصر التي تمثل العنصر الواحد منها الكلية جمعاء. فالتعاقب في الإيقاع الموسيقي-إذن- يتيح لنا أن ندركه (أي الإيقاع) متعاصر الواحد قرب الآخر، وليس اللاحقة في السابقة. فيتخذ التعاقب شكل خط مستمر، أو شكل سلسلة تتلامس حلقاتها بعضها مع بعض، دون أن تتداخل بعضها في بعض.

إذن، «فلا يمكن للديمومة أن تكون غير تعاقب تغييرات كيفية تتلاحم وتتداخل دون إطارات محدودة، وبدون النزوع إلى التفكك بعضها عن بعض»[2]. وبالتالي، فالديمومة هي عبارة عن امتداد غير منقطع للماضي في حاضر من شأنه دائماً أن يتجه نحو المستقبل. ولكن، هذا ما يرفضه باشلار.

---

(1) برجسون، *رسالة في معطيات الوجدان البديهية*، ص 67.

(2) نفس المرجع السابق، صفحات 68-69.

وفي هذا الصدد، يشرع باشلار في توضيح مبرراته لهذا الرفض للتصور البرجسوني لديمومة الزمان بوصفها استمرارية؛ إذ أن تلك الرؤية تُثير لديه العديد من الاعتراضات: فإذا كانت اللحظة تقطيعاً خاطئاً للزمان؛ فإنه من الصعب التمييز بين الماضي والمستقبل؛ لأنهما مفصولان فصلاً مصطنعاً على الدوام. وفضلاً عن ذلك، أن المعرفة في جوهرها عمل زماني؛ بحيث يبدو الفكر في سعيه للمعرفة وكأنه سلسلة من اللحظات المنفصلة بوضوح[1].

ولقد واصل باشلار إيضاح مبررات رفضه لفكرة الديمومة عند برجسون، وتأكيده على أن الزمان منفصل وليس متصل في كتابه «جدلية الديمومة»؛ إذ يصرح قائلاً: «لا يمكننا الانتقال من جوهر إلى آخر بواسطة فكر متصل. وبوجه عام، كيف لا نرى أن كل تمايز في المظهر وفي الهيئة أو الشكل هو علامة انقطاعات مطلقة»[2]. ويرى باشلار- في كتابه «النشاط العقلاني في الفيزياء المعاصرة»- أنه بالرغم من أن: «الاستمرارية عند برجسون هي مُعطى مباشر **une donnée immédiate** للوعي؛ إلا أن هذه الاستمرارية الأليفة **la Continuité intime** تُغلف بالانقطاع أو بالاستمرارية **Discontinues** المستمدة من الخبرة الخارجية **I expérience extrne**»[3].

ويستدعي هذا إلى أذهاننا حديث جادامر H. G. Gadamer عن الزمان، فبالنسبة لجادامر، نكون على ألفة بالزمان الذي يمكن أن نُسميه زماناً مستقلاً بذاته من خلال خبرتنا الخاصة بالحياة: فمراحل الطفولة والشباب والنضج والشيخوخة والموت، هي جميعاً صور أساسية لذلك

---

(1) باشلار، *حدس اللحظة*، صفحات 23-24.

(2)------، *جدلية الزمن*، ترجمة د. خليل أحمد خليل (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، سنة 1992م)، ص 38.

(3) Bachelard, ***L'Activité Rationaliste de la Physique contemporaine*** (Paris: Universitaires de France, Presses 1951), ***P***. 55.

الزمان المستقل بذاته. فنحن هنا لا نحصي شيئاً، ولا نحن ببساطة نضيف تتابعاً تدريجياً من لحظات فارغة لنصل إلى حاصل إجمالي للزمان.

فاستمرارية الصورة المنتظمة لسيلان الزمان التي يمكن أن نلحظها ونقيسها بواسطة الساعة، لا تُخبرنا بأي شيء عن الشباب أو العمر. والزمان الذي يجعلنا شباباً أو شيوخاً ليس هو بزمان الساعة على الإطلاق، ومن الواضح أن هناك شيئاً ما من عدم الاستمرارية ينتمي إلى طبيعته. فنحن: «فجأة نُصبح واعين بأن شخصاً ما قد أصبح عجوزاً، أو أن شخصاً ما لم يعد طفلاً»(1).

ونحن عندئذ ندرك أن كل فرد يكون له زمانه الخاص، أي زمانيته المستقلة بذاتها. وكأن جادامر يرى أن الزمان الذي يتسم بالديمومة بوصفها استمرارية- كالحال عند برجسون- هو زمان الساعة، أي الزمان المتصل غير المنقطع الذي لا يتوقف أبداً عن السيلان والجريان. هذا الزمان الذي ينصرف عن زماننا الخاص المستقل بذاته، والذي يتمثل في وعينا بالزمان في ثنايا خبرتنا الخاصة بالحياة.

ولكن، ينبغي أن نلاحظ هنا أن باشلار لا يحاول دحض فكرة الديمومة؛ وإنما يرفض فكرة الاستمرارية التي تُفسر بها الديمومة- كما يصرح لنا- ينبغي أن: «نمنح للحظة وجوداً هاماً وحاسماً بجانب الديمومة»(2). وذلك عن طريق إثبات أن بناء الديمومة يتألف من لحظات لا ديمومة لها، مثلما يتكون الخط من نقاط لا أبعاد لها، بحيث تتجمع تلك النقاط (اللحظات) لتكون ديمومة. وهنا يستحضر لنا باشلار حدساً آخر مقابل للحدس البرجسوني على نحو ما يتجلى في حدس اللحظة عند روبنل.

فقد تأمل روبنل في قضية الديمومة واللحظة في سياق أسطورته أو

(1) هانز- جورج جادامر، *تجلي الجميل*، ترجمة ودراسة وشرح د. سعيد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1997م) ص 130.

(2) باشلار، *حدس اللحظة*، ص 25.

مأساته الفلسفية «سيلوى Siloë»، التي فيها يبحث روبنل عن علاقة الإنسان بالله وبالعالم، ويبين لنا كيف أن الإنسان يمكن أن يعمل في الزمان المنفصل على غرار عمل الخالق بوصفه مُبدِعاً على نحو ما نلمس ذلك بوضوح في كلٍ من الإبداع الفني والاختراع العلمي. فحقيقة الزمان بالنسبة لروبنل تكمن في اللحظة، وقد عبَّر عن ذلك بقوله: «إننا نعي الحاضر، والحاضر فحسب. فاللحظة التي مضت والتي تخلصنا منها هي الموت الهائل نفسه بما ينطوي عليه من عوالم زالت وسماوات أخمدت. فالمجهول المُخيف نفسه يحوي- خلال غياهب المستقبل- تلك اللحظة التي تقترب منا ومن العوالم والسموات التي نجهلها إلى الآن»(1).

ويُفهم من ذلك، أن حقيقة الزمان تتجلى في اللحظة، تلك اللحظة التي لا تعزلنا عن أنفسنا وعن الآخرين، ولا حتى عن ماضينا. بحيث لا نجانب الصواب حينما نقتنع بالتساوي التام بين اللحظة الحاضرة والواقع، وهذا ما عبَّر عنه باشلار بتساؤلاته الاستنكارية: كيف يمكن لما هو واقع ألا يحمل طابع اللحظة الحاضرة؟ وفي المقابل، كيف يمكن للحظة الحاضرة ألا تُصبغ بالواقع؟ فإذا كانت ذاتي لا تعي نفسها إلا في اللحظة الحاضرة فكيف لا نلاحظ إذن أن اللحظة الحاضرة هي المجال الوحيد الذي يُدرك فيه الواقع؟(2).

وما يريد أن يخلص إليه باشلار هنا هو التأكيد على ما للحاضر من قوة وبداهة في حياتنا؛ إذ أننا نقيم في الحاضر بكل شخصيتنا أو كياننا. ففي الحاضر ومن خلاله نشعر بوجودنا: «فبين الإحساس بالحاضر والإحساس بالحياة تطابق مطلق ------ ومن ثَم، كيف لا نرى بعد ذلك أن الحياة ما هي إلا انفصال الأفعال؟!»(3).

---

(1) Bachelard, ***L'Intuition de l'Instant: Etude sur la Siloë de Gaston Roupnel*** (Librairie Stock, 1936), ***P***. 16.

(2) باشلار، *حدس اللحظة*، صفحات 19-20.

(3) نفس المصدر السابق، صفحات 25- 27.

فلم يستطع روبنل بوصفه مؤرخاً مدققاً أن يتجاهل حقيقة أن كل عمل مهما كان بسيطاً، فإنه يقطع استمرارية الصيرورة الحيوية. وهنا يدعونا أن ننظر في تاريخ تفاصيل الحياة؛ كي نُدرك كيف أنَّه تاريخ زاخر بالعادات والمفارقات التاريخية والمحاولات الفاشلة والانطلاقات الجديدة، تلك العوارض أو الأحداث العارضة في الحياة التي غفل عنها برجسون، الذي أراد أن نعي الزمان الممتلئ بالأحداث، على نحو نطمس فيه تلك الأحداث حتى نعي الديمومة الخالصة للزمان. بناءً على ذلك، «ينبغي- كما يُطالبنا برجسون- أن نهمل الفروق الفردية بين الأشياء والأفراد كي تنظر إلى وظيفتها العامة ليس إلا»[1].

أما بالنسبة لباشلار، فإن أسلوب اقترابه من حقيقة الزمان مغاير لأسلوب برجسون على نحو ما صرح بذلك في كتابه «جدلية الديمومة» بقوله: «إن الزمان- مأخوذاً في تفاصيل مجراه- يكون دائماً زمان دقيق وعيني مملؤ بالثغرات----- ولهذا، ينبغي علينا أن نؤسِّس ميتافيزيقا وجود هذه الثغرات في الزمان، في مقابل أطروحة الديمومة البرجسونية»[2]. وذلك لأننا- كما يعتقد باشلار- نعي الزمان فقط إذا أكثرنا من لحظات الوعي (بمعنى أننا حينما نعي لحظات الانفصال للزمان وما يحدث فيها نصبح قادرين على أن نستشعر ديمومته بوصفه لااستمرارية)، فالوعي بالزمان يكون دائماً وعي باللحظات. ويقتبس هنا باشلار عبارة روبنل التي يؤكد فيها على أن حقيقة الزمان تكمن في اللحظة بقوله: «ليس للزمان من واقع إلا في اللحظة، بتعبير آخر، أن الزمان هو واقع محصور في اللحظة ومعلق بين عدمين. و بلا شك يمكن للزمان أن يحيا من جديد، ولكن عليه أن يموت قبل ذلك. فإنه [أي الزمان] لا يستطيع أن ينتقل بذاته من لحظة إلى أخرى ليجعل منها ديمومة»[3].

(1) برجسون، *رسالة في معطيات الوجدان البديهية*، ص 55.
(2) باشلار، *جدلية الزمن*، ص 7.
(3) نفس المصدر السابق، ص 19.

ومن ثَم، فإننا نعي الزمان بحق في اللحظة ومن خلالها، اللحظة الوحيدة التي تُشعرنا بالوحدة بيننا وبين الآخرين؛ بل وبين ماضينا ومستقبلنا؛ طالما أن اللحظة هي نقطة التقاء الماضي بالمستقبل - أو على حد تعبيره- واقع محصور بين عدمين، أي بين اللحظة التي مضت والتي نستعيدها في ذاكراتنا والمستقبل الذي يُمثل اللحظة التي تدنو منا عند توجهنا نحوها. ولهذا، فلم يكن غريباً أن نجد ملارميه يصف اللحظة بقوله إن: «العَذْراء، الحيوي، الجميل هو اليوم»(1).

ويعني ذلك، أن كل ما هو بسيط أو قوي وحتى كل ما هو دائم هو هبة اللحظة. فالزمان هو اللحظة، اللحظة الحاضرة التي لها كل الثقل الزماني، فالماضي فارغ كالمستقبل والمستقبل ميت كالماضي.

والجدير بالذكر أن باشلار يستند هنا لإثبات رؤيته الخاصة عن الزمان بوصفه لحظةً حاضرةً على نظريتي الكم أو الكوانتم Quantum التي طرحها ماكس بلانك Max Blanck عام 1900م، والنسبية Relativism التي أعلنها ألبرت آينشتين عام 1905م.

على أن نظرية الكم تقتصر على العالم الأصغر، عالم الإشعاع والذرة. وتأتي النسبية لتحدث تغييراً جذرياً في أفكارنا حول الزمان، أو بتعبير باشلار: «لقد أيقظنا آينشتين من سباتنا العميق وأحلامنا الصارمة المتعلقة بالعديد من المفاهيم العلمية والتصورات الأساسية في الفيزياء»(2). وإحدى هذه المفاهيم والتصورات البديهية التي تدحضها

---

(1) Bachelard, *L'Intuition de l'Instant,* P.13.

(2) يؤكد باشلار على نفس هذا المعنى بقوله إن: «النسبية لا تنبثق- كما هو معروف جيداً- في طبيعتها الخاصة بوصفها علم الفلك أو علم الكون. بل إنها تبزغ من خلال تأملات آينشتين في التصورات الأساسية للفيزياء، وتساؤله عن الأفكار البديهية البسيطة، وتعقيده لما يظهر باعتباره بسيطاً».

Bachelard, ***The new scientific Spirit, P.45.***

-----------, ***L'ntuition de L'Instant***, P. 38.

هي ديمومة الزمان. فمع نظرية النسبية لم يعد هناك مكاناً للزمان المطلق الذي يتسم بالديمومة كما هو الحال في فيزياء نيوتن؛ وإنما حل محله زمان نسبي. فالزمان عبارة عن تسلسل وتتابع الحوادث يختلف باختلاف الملاحظين: فثمة إطار زماني مناسب لملاحظي الأرض، وآخر لملاحظي الأفلاك السماوية. وهكذا، فالزمان ليس تصوراً مطلقاً، فما يحسبه ملاحظ ما بالآف السنين يقيسه ملاحظ آخر ببضع دقائق.

ويعد توأمي لانجافين مثالاً جيداً هنا: يفترض العالم لانجافين أن توأمين عمرهما- مثلاً- اثنا عشر عاماً، أحدهما ركب صاروخاً يسير بسرعة الضوء (300 ألف كيلو/ ثانية)، أما الآخر ظل على الأرض فتزوج وأنجب أولاداً، وبعد عشرين عاماً من سفر أخيه يتلقى برقية منه يُخبره بأنه سيهبط إلى الأرض، فيذهب للقاء أخيه، وعندما ينزل أخوه من الصاروخ، يشاهد أخاه وهو مازال طفلاً عمره اثنا عشر عاماً، أي نفس عمره عندما بدأ رحلته، فيتعجب كلا الأخوين، حيث يقول الأخ العائد من الرحلة: أنني قضيت أربع ساعات فقط في الرحلة. إذن، فما حسبه الأخ المنتظر على الأرض بعشرين عاماً، لم يكن بالنسبة لأخيه المسافر عبر الفضاء بسرعة الضوء سوى أربع ساعات فقط. وهذا يدل بوضوح على أن الزمان بالنسبة إليهما ليس واحداً؛ بل لكل منهما زمانه الخاص[1].

فاللحظة تبقى في نظرية آينشتين هي المطلق. ومن ثَم، فالزمان يُدرك في اللحظة بمفردها، أما الديمومة فتحدث لنا خبرة بها فقط في اللحظة. وهذا ما دفع ماري جونس إلى القول بأن: «الديمومة- بهذا المعنى كما يفهمها باشلار- هي سحابة اللحظات a Cloud of Instants أو بالأحرى، أنها مجموعة نقاط [أي اللحظات] تُضم عن قرب معاً عن

(1) د. السيد شعبان حسن، *برونشفيك وباشلار: دراسة نقدية مقارنة* (بيروت- لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة 1993م)، صفحات 110- 111.

طريق ظاهرة المنظور»[1].

ويعني ذلك أن رؤيتنا للأشياء وترابطها في علاقات عبر اللحظات المنفصلة، تمكننا من الشعور بديمومة الزمان بوصفها لا استمرارية، أو باعتبارها مكوَّنة من عدة لحظات منفصلة.

ويُذكرنا هذا بميرلوبونتي الذي لا يعترف بالديمومة؛ وإنما باللحظة الحاضرة أو- على حد تعبيره- بالحاضر الجديد الذي قد أتى لتوه ولا يمكن التطابق معه أبداً: «فالزمن ليس سلسلة مطلقة من الأحداث---- ذلك لأن أساس نقطة ما من الزمن يمكن أن ينتقل إلى النقاط الأخرى، بدون «ديمومة»، ولا «استبقاء». ولا أي سند وهمي داخل النفس؛ وذلك انطلاقاً من اللحظة التي نُدرك فيها الزمن كما التقاطع البصري»[2].

وينبغي أن نلاحظ هنا أن باشلار لم يستند على نظريتي الكم والنسبية بوصفهما دليلاً علمياً على صدق رؤاه المتعلقة بظاهرة الزمان فحسب؛ وإنما يستشهد بدليل فني آخر يتجلى في الإيقاع الموسيقي musical Rhythem كدليل على الانفصال في الاتصال أو الديمومة. فالإيقاعات تختلف من حيث زمنها؛ بحيث يحدث تتابع للضربات الإيقاعية التي تختلف سرعتها وطولها.

ومن ثَم، فهناك علاقات زمانية كائنة بين الإيقاعات تجعلنا نشعر بحركة الجملة الموسيقية[3]؛ ولهذا لم يكن غريباً أن نجد باشلار يرى أننا نستمع إلى المقطوعة الموسيقية عبر- ما يُسميه- «**سيمفونية اللحظات** **la Symphonie des Instants**»؛ إذ أن الاستماع إليها خلال

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P.*** 35.

(2) ميرلوبونتي، *المرئي واللامرئي*، صفحات 168، 240.

(3) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: د. سعيد توفيق، «جماليات الصوت والتعبير الموسيقي»، في *مجلة كلية الآداب* (المجلد 58، العدد 2، أبريل 1998م)، صفحات 67 وما بعدها.

سيمفونية اللحظات: «يجعلنا نشعر بالجمل [الموسيقية] التي تموت[1]، والجمل التي تنتهي وتُنتقل إلى الماضي------- ولكن كل هذا يكون نسبياً تماماً. فالإيقاع يخمد بالقياس إلى التركيب السيمفوني للمقطوعة الموسيقية التي تستمر»[2].

إن للموسيقى مراحل وجمل ووقفات وسكنات. ففيها ينتقل شيء ما من السابق إلى اللاحق حتى يُشكل الكل وحدة ويُسمى بالفعل واحداً. ومن خلال الإيقاع يمكننا أن نفهم أيضاً بطريقة أفضل هذا الاتصال للانفصال؛ إذ يتجاوز الإيقاع الصمت بنفس الأسلوب الذي يقطع به الموجود الفراغ الزمني الذي يفصل بين اللحظات؛ على أساس أن أي تغير يحدث في الفواصل الزمانية بين الضربات الإيقاعية يكون كافياً ليجعلنا نشعر بعدم التوافق الصوتي.

ومن ثَم، يعتقد باشلار أن الأذن الموسيقية تُدرك مستقبل النغم، وتعرف كيف ستنتهي الجملة الموسيقية التي بدأت. فالإدراك السمعي لدى المتلقي للموسيقى ينطوي على نوع من التوقع؛ إذ عندما نستمع إلى بداية لحن مألوف لنا وبواسطة تتابع نغمات اللحن يساعدنا على أن نتجه نحو مستقبل النغم بحيث نتوقع الجملة التالية: «فالمستقبل لا يأتي إلينا؛ وإنما ينبغي علينا أن نتجه نحوه»[3]. ويعني ذلك أن دلالة المستقبل ومداه يُستمدان من الحاضر ذاته.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن التوقع لا يكون ممكناً إلا إذا تكررت

(1) الجدير بالذكر أن إدراكنا للجملة الموسيقية التي تموت كالحال في الانتقال من مفتاح موسيقي إلى مفتاح آخر مختلف تماماً هو أمر يشبه الموت؛ لأنه يُنهي حالة التواصل والارتباط الذي بدأ من قبل، ومع ذلك يستمر اللحن، كما هو الحال في الحركة الثانية من السيمفونية الخامسة لبيتهوفن حيث نجد أن اللحن بعد مسار الافتتاحية يتحول فجأة متخذاً مفتاحاً موسيقياً جديداً و إيقاعات مختلفة. نفس المرجع السابق، صفحات 238-239، 260.

(2) Bachelard, ***L'Intuition de l'Instant***, ***P***. 66.

(3) Ibid., ***P***. 67.

الجملة الموسيقية المسموعة[1]، حيث سيتيح لنا هذا التكرار أن نتذكر أننا سمعناها من قبل مما يدفعنا إلى الترقب والانتظار للجملة الموسيقية التالية. وهكذا، فإن ما يمنح التواصل للموسيقى هو هذا الترقب والانتظار. أو بتعبير آخر، ليس التواصل والديمومة في الموسيقى ذاتها؛ وإنما في شعورنا وانفعالنا بها.

ومن ثَم، فإن الشعور بالتواصل والامتلاء الذي تتركه فينا الموسيقى مرده التباس المشاعر التي تُثيرها. ويستشهد باشلار هنا بقول بيوسرفيان Pius Servien إن: «الموسيقى التي تبلغ غايتها ومنتهاها تقودنا إلى راحة الطاقة التي قد أثارتها [أي الانفعالات المصاحبة لها]. وفي معظم الأحيان، تقودنا إلى راحة معظم الطاقات غريبة المصدر، التي اجتذبتها واجتلبتها معها»[2].

ومن ثَم، فالإيقاع هو الأسلوب الوحيد لتنظيم وحفظ الطاقات أو الانفعالات المتنوعة. إذن، يمكن للإيقاع- وليس اللحن شديد التركيب- أن يقدم المجازات الحقيقية لفلسفة جدلية الديمومة.

ولهذا، يعتقد باشلار أن الزمان الحقيقي يكمن في اللحظة؛ فإننا لكي نفكر، نشعر، أو حتى نحيا، نقول لكي يتحقق كل ذلك ينبغي علينا- كما يدعونا باشلار:- «إضفاء النظام على أفعالنا من خلال تجميع اللحظات في صفاء وسلامة الإيقاعات **La Fidélité des Rythmes**»[3]. وبهذا، يدعونا باشلار إلى أن نتعلم كيف نحيا وفقاً لإيقاعنا الذاتي المناسب، وكيف نستعيد ما يرضينا بأقل جهد وأدنى شعور باليأس، وهذا ما تُمثله أسطورة «سيلوى» الجميلة التي تُعلمنا

(1) وهذا هو نفس معنى عبارة ليونيل لاندري M. Lionel Landry التي يصرح فيها قائلاً: «إن الشكل الإيقاعي لا يكتسب كل قيمته النوعية في نظر من لا يسمعه سوى مرة واحدة. «باشلار، *جدلية الزمن*»، ص 135.

(2) Bachelard, ***La Dialectique de la Durée***, ***PP.*** 133-146.

(3) Ibid., ***P.*** 30.

كيف نستعيد أنفسنا من أعماق الماضي.

ومن ثَم، فالإيقاع ليس مجرد عنصر من العناصر المُكوّنة للصوت الموسيقي فحسب؛ وإنما بالأحرى هو السمة الرمزية الماهوية التي تتسم بها ديمومة الظواهر الزمانية، حتى يمكننا- كما يعتقد باشلار- فهم القول الشائع أن: «الحياة هي انسجام وتآلف La Vie est Harmonie». بأنه يعني: «بدون الانسجام، وبدون جدلية منتظمة، وبدون الإيقاع، لا يمكن لكلٍ من الحياة والفكر أن يكونا راسخين وأكيدين: فالراحة هي اهتزاز سعيد **une Vibration heureuse**»[1].

هذه الراحة التي يعتقد باشلار بأننا نشعر بها في صميم وجودنا نفسه، فهي ممزوجة بالصيرورة بعمق. فلحظات الراحة تحرر الموجود- عن طريق التأمل الفلسفي- من **الدفعة الحيوية L'élan vital**، كما عند برجسون، التي تنأى عن الغايات الفردية، والتي تستنفد ذاتها في أفعال محددة. بحيث يمكننا النظر **للعقل L'Intelligence** بوصفه يؤدي وظيفته في تأسيس أوقات الفراغ وترسيخها. وها هنا سيظهر لنا **الوعي الخالص Conscience pure** باعتباره: «**قوة الانتظار une Puissance d'attente** و**قوة الترقب une Puissance de Guet**»[2]. تساعدنا على التوقع أو التوجه نحو المستقبل على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح في المجال الإدراكي السمعي للموسيقى. ويستدعي هذا إلى أذهاننا قول فيلسوف القرن الثالث قبل الميلاد أريستوكسين: «إن فهم الموسيقى يخضع لشرطين: أولهما تذكر ما فات، وثانيهما سبق ما سوف يحدث»[3].

وبناءً على ذلك، فإن اللحظة- بالنسبة لباشلار، كما ناقش ذلك في

---

(1) Ibid., ***P***.6.

(2) Ibid., ***P***. 2.

(3) وليد منير، «أشجار الأسمنت: معنى الإيقاع، وإيقاع المعنى»، في ***مجلة فصول*** (المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير 1991م)، ص 223.

كتابه «جدلية الديمومة»- تعد بمثابة فترة راحة عبر الاستمرارية أو الديمومة البسيطة للزمان.

غير أن هذه الرؤية عن الراحة وإن كانت تمثل قلب كتابه «جدلية الديمومة»، وهدفاً له يُعلن عنه منذ أول عبارة فيه؛ إلا أن هذا الكتاب يأتي بوصفه صدمة للعديد من الباحثين، فبعد كل دروس باشلارعن الفكر المجادل، يأتي ليحدثنا عن تأسيس فلسفة الراحة.

ومع ذلك، إذا تأملنا الأمر بتأن؛ لتبين لنا أن باشلار لم يناقض أفكاره السابقة عن الفكر المجادل؛ ولكنه يتأملها من وجهة نظر أخرى. فقد بدأ باشلار تأمل أفكاره السالفة على ضوء المفهوم الجديد الذي يُسميه (**الكوجيتو3- Cogito3**) أو(الكوجيتو الثالث)، فباشلار لا يهتم هنا بالتفكير في شيء؛ وإنما يهتم بالتفكير في وجودنا نفسه، على نحو ما أكد على ذلك بقوله: «إننا لا نقوم هنا في الحقيقة بالتفكير في أنفسنا بوصفنا نفكر في شيء ما، ولكن بالأحرى نفكر في أنفسنا بوصفنا الشخص الذي يفكر»[1]. فقد بدأ التفكير في وجودنا على ضوء هذا (الكوجيتو 3) أو «العلة الشكلية formal Cause»، أي الوعي الخالص الذي نكونه نحن فقط، فهو صورتنا، وجودنا.

ويتحدث باشلار هنا عن (الكوجيتو 3) تمييزاً له عن (الكوجيتو1)، الذي بقي متضمّناً في «العلة الفاعلة efficient Cause»، والذي يتوافق- في الحقيقة- مع الواقع اليومي، المباشر، ويقترب من عالم الغايات والوسائل البرجسونية، فإنه يكون مضمراً في الأسباب الفعالة أوالمؤثرة؛ بمعنى أننا نُبدَع عن طريق الموضوعات التي نستخدمها، وكذلك تمييزاً له عن (الكوجيتو 2)، الذي يتعلق «بالعلة الغائية final Cause»، أي العمل في سبيل غاية، والذي تتضمنه اللافتة الأرسطية عن «العلة الغائية»، التي تتعلق بالأسباب الغائية. هذا (الكوجيتو 2) الذي لا يكون غير جدلي unpolemical ولكنه لا جدلي

(1) باشلار، *جدلية الزمن*، ص 119.

nonpolemical، يتأسس عليه (الكوجيتو 3): «ففي (الكوجيتو 3)، ننفصل عن علم الجدل، عن التعديل، عن ما قد سماه «إيقاع التقريب الرياضي the Rhythm of mathematical Approximation» ونؤسِّس أنفسنا في الفكر الخالص، في ذلك الوعي الخالص الذي يكون وعي ليس فحسب وعي التقدم في وجودنا الخاص، ولكن وعي بحدود وجودنا.

ويعني ذلك، أن (الكوجيتو 3) أو الوعي الخالص الذي لا يتضمن الهوية، ولا الاستمرارية؛ وإنها اللااستمرارية، الاختلاف، يظهر كامننا أو ما بداخلنا بوصفنا موجودات متجددة دوماً، ومختلفة دوماً. طالما أننا نفكر في- وضد- العالم؛ فإننا ندرك أنفسنا بوصفنا الموجودات الإنسانية التي تظهر قدرتها على عملية الصياغة والتشكيل لما تُفكر فيه، فمع هذا النشاط الخاص بعملية التشكيل، نشهد ميلاد وجود المرء. فإنني أفكر- إذن- على النحو الذي أُعيد فيه صياغة وتشكيل العالم، أُعيد فيه إبداع العالم من جديد.

وبناءً على ذلك، فإننا: «إذا تحدثنا سيكولوجياً، إذا أتحنا لأنفسنا أن نتحرر من كل الأشياء المادية؛ فإننا سوف نحدد وجودنا الخاص ليس عن طريق الارتداد للأشياء أوحتى للأفكار؛ وإنها بالأحرى عن طريق دلالة شكل فكر ما the Form of Thought [أي التفكير في الوعي ذاته، وليس التفكير فيما يعيه من أشياء، أوما يُبدِعه من أفكار]، بحيث ستصبح الحياة الروحية والعقلية إستطيقا خالصة pure Aesthetics»[1].

وبالتالي، فإن المراكز الحاسمة في الزمان هي انقطاعاته؛ طالما أن:

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 121.

وانظر أيضاً: Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist***, ***PP***. 61, 62, 68, 70.

«عملنا يكون مسبوقاً دائماً بفعل مركزه اللحظة»[1]. ويعني ذلك أنه ليس هناك زمان مطلق؛ وإنما **الديمومة نسبية La Durée est relative**. فليس هناك سوى مجموعة من الأزمنة- أو على حد تعبير باشلار- «**التراكب الزماني temporal Superimposition**»- تتألف وتتآلف مع بعضها البعض؛ على أساس أن هناك «**الزمان اللفظي le Temps verbal**» و «**الزمان البصري le Temps visual**». فكلاهما متراكبان على بعضهما البعض؛ وإن كان الزمان البصري يجري بسرعة أكبر، بمعنى أنه يتحرك أفقياً، أي على امتداد حوادث الحياة المألوفة ولكن بسرعة أكبر بكثير مما هي عليه في الواقع[2].

والجدير بالذكر أن باشلار قد واصل حديثه عن هذا التراكب الزماني في كتابيه «العقل العلمي الجديد»، و«قانون الحلم» من خلال ما يُسميه «**الزمان التصاعدي le Temps vertica**» المتميز والمغاير عن «الزمان المشترك**le Temps commun**» الذي يكون «**زماناً أفقياً le Temps horizontal**»[3].

ففي الزمان التصاعدي الذي يتألف من مجموعة من لحظات الفصل أو القطع، نكون- حقاً- أحرار، نكون حقاً أنفسنا، نتابع الحوار مع أنفسنا، مع الذات التي تكون متجددة دوماً، ومختلفة دوماً. هذا النمط الخاص من الإحالة- الذاتية، التي تكون جدلية، إيقاعية، متماسكة، ملتحمة، سوف تجلب- كما يعتقد- راحة عظمى. فباشلار في حديثه هنا عن الزمان التصاعدي قد انفصل عن الزمان المشترك، وعن الأشياء الخارجية كما هي معطاة لنا؛ ليبحث عن مدخل جديد إلى «العمق نفسه»، إلى الوعي الخالص. فحلم باشلار الخاص ليس أن يُظهر الديمومة أوالتواصل في الزمان؛ وإنما- بدلاً من ذلك- أن يُظهر

---

(1) باشلار، *جدلية الزمن*، ص 53.

(2) نفس المصدر السابق، ص 116.

(3) Bachelard, ***Le Droit de Rêver***, P. 225.

الطبقات المُكوِّنة للزمان، بحيث يتركز حديثه على التراكب الزماني، أي على الزمان التصاعدي ذي البناء متعدد الأزمنة، حيث نجد زمانيين (أي الزمان اللفظي والزمان البصري)، وإن كانا منفصلين، ولا مستمرين يسيران معاً في تآلف في نفس الوقت.

فبرجسون- إذن- كان مخطئ: فالوعي الخالص هو «وعي اللااستمرارية Consciousness of Discontinuity». ومن ثَم، فليس هناك بالتأكيد دليل- كما تعتقد ماري جونس- على من، كمثل جاك جاجي، يرى في باشلار «نزعة برجسونية مُضمرة an implicit Bergsonism»؛ إذ أنه قد كان منذ البداية وسيبقى دائماً «خصم مُتمسِّك tenacious Adversary» لبرجسون؛ إذ أنه قد شن هجومه على برجسون من كل الجوانب، لا لشيء إلا ليهب الأولوية والأسبقية للحظة فريدة ويجعلها متضمنة في التعدد أو الكثرة (أي تعدد لحظات الديمومة). هذه الرؤية الباشلارية التي رأى فيها ميشيل فاديه وروش سميث Roch Smith أقصى دليل على مثالية باشلار. على أساس أن هناك علاقة بين المفهوم الميتافيزيقي للزمان- أي المفهوم الانقطاعي للزمان- عند باشلار وبين نظريته المثالية في الثورات العلمية كما يعبر عنها بفضل مفهوم القطيعة الابستمولوجية.

فبالنسبة لفاديه، يعد باشلار ممثِّلاً للتصور البرجسوني عن الذات بوصفها منعزلة عن العالم. في حين أن باشلار- بخلاف ذلك- يُعرف نفسه بوصفه ضد برجسون؛ ذلك- بوضوح- لأن هذا الانفصال بين الذات والموضوع (أي العالم) يغفل عما يطلق عليه باشلار «دروس العلم»، وإحدى هذه الدروس هي درس «المبادلة الدينامية the dynamic Reciprocity» بين العقل (الذات) والواقع (الموضوع). فضلاً عن أن فلسفة باشلار تنطلق من تجاوز ثنائية الذات والموضوع؛ طالما أن الوعي هو دائماً وعي بعالم وموضوعاته، فبدون العالم لا يوجد وعي، كما أنه بدون الوعي ليس هناك إبداع طبيعة جديدة للعالم، فهذا العالم- كما نوهت من قبل- مشروط بإثارة الإنسان. كما أن مثاليته إن

كانت ترفض سطوة العقل وهيمنته؛ إلا أنها لا ترفض الذات. فالتفكير العلمي يكون زمانياً، أي أنه يمثل تفاعلاً للماضي والمستقبل، أو أنه فعل مركزه اللحظة. وبالتالي، قد مهد باشلار الطريق لمناقشته ضد برجسون في كتابيه «حدس اللحظة «و «جدلية الديمومة».

غير أن فاديه لم يرى في تأكيد باشلار على تلك اللحظة الفريدة المتضمنة في تعدد وكثرة لحظات الديمومة دليلاً على مثالية باشلار فحسب؛ بل رأى أنه اعتراف- كذلك- بأن اللحظة الآينشتنية تكون مطلقة. في حين أن أفضل فهم لمفهوم اللحظة المطلقة هو أنها سلاح يستخدمه باشلار ضد برجسون أكثر من كونها فكرة أساسية ومُدلل عليها. فكما بين هرفا باروه Hervé Barreau، أن فكرة اللحظة بوصفها مطلقة في نظرية النسبية، بحيث استبدل آينشتين اللحظة المطلقة بالديمومة المطلقة، تكون علمياً موضع تساؤل، وسرعان ما ستكون مُهملة من قِبل باشلار.

أمّا سميث فيرى أن حل باشلار للمشكلة (أي لمشكلة الزمان أهو تأكيد لحدس الديمومة أم لحدس اللحظة) ليس فلسفياً وإنما جمالي؛ وذلك حينما استند على مثال أو بالأحرى مجاز الموسيقى الذي يتضمن كلاً من واقع اللحظة، النغمة، وواقع التعدد أو الكثرة، والإيقاع.

ولكن، سميث برؤيته هذه قد غفل عن- كما تفسر ماري جونس- حقيقة أن هذا المجاز كان يُستخدم ضد برجسون؛ إذ أن قصد باشلار هو أن ينتقد ويُبطل الديمومة البرجسونية[1]. فباشلار- كما يقول جاك جاجي-: «يرقص على موسيقاه الخاصة»[2].

ويعني ذلك أنه أراد التأكيد على أن كل الأزمنة تنصهر في بوتقة

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist***, PP. 27, 31.

وانظر أيضاً، محمد وقيدي، *فلسفة المعرفة الباشلارية*، ص 204.

(2) Ibid., ***PP***.28, 62-63.

واحدة، ألا وهي الزمان التصاعدي الذي يعد بمثابة العنصر الأساسي المميِّز للأعمال الروائية بوجه عام، لا باعتباره الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمان فقط، ولا لأنه زمان لفظي أو فعل تلفظي يُخضع الأحداث والوقائع المروية لتتابع زماني؛ وإنما لكونه بالإضافة لهذا وذاك يُمثل تداخلاً وتفاعلاً بين مستويات زمانية متعددة ومختلفة: «منها ما هو خارجي externe ومنها ما هو داخلي internne نصي محض»[1].

وبناءً على ذلك، فقد حدد باشلار الشعر بوصفه «**ميتافيزيقا لحظية** **une Métaphysique instantanée**»[2]، أي أنه انبثاق للوجود في طبيعته المادية، و تجليّ للحياة عبر حيويتها في تلك اللحظة الشعرية من خلال صورة شعرية لها زمنها الخاص المستقل عن زمان الحياة. وذلك على أساس أن الشعر إذا كان يتبع ببساطة زمان الحياة؛ فإنه سيقع في مرتبة أدنى من الحياة. فالشعر هو مبدأ «**التزامن الماهوي une Simultanéité essentielle**»، الذي فيه يكتسب الوجود الأكثر تبدداً وتفككاً وحدته. فالشعر يُنتج لحظته؛ إذ أنه تأسيس للحظة مركبة، ترتبط بتزامنات عديدة يقوض بها الشاعر الاستمرارية البسيطة للزمان المتصل، أي أن: «التزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص»[3].

ولهذا، لا نجانب الصواب- كما يقول باشلار- حينما نرى أن: «اللحظة الشعرية هي علاقة هارمونية للمتقابلين L'Instant poétique est une Relation harmonique de deux contraire»[4]. أي أنها

(1) عبد العالي بوطيب، «إشكالية الزمن في النص السردي»، في *مجلة فصول* (المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993م)، ص 129.

(2) Bachelard, *Le Droit de Rêver*, P. 224

(3) نفس المرجع السابق، ص 131.

(4) Ibid., *P*. 225.

تمثل علاقة توافق وانسجام المتقابلين؛ إذ أنه في تلك اللحظة يكون الشاعر قادراً على أن يجمع بين الأشياء التي تبدو متناقضة في الواقع. وذلك على أساس أنه قادر بخياله على إدراك العلاقات الجديدة بين الظواهر، وجلبها إلى الحضور في قصيدته، أي في مركب واحد متوافق ومنسجم.

ففي اللحظة الشعرية عند الشاعر يهدأ العقل وينشط الانفعال؛ ولهذا يرى باشلار أن: «اللحظة الشعرية هي أكثر من مجرد وعي بالتناقض الوجداني **Ambivalence**؛ وإنما هي نفسها تناقض وجداني مثير، نشط، دينامي»[1]. ففي اللحظة الشعرية، يصعد الوجود أو يهبط، نضفي عليه قيمة أو ننزع القيمة عنه؛ ولذلك فقد يصاحب الكتابة كلمات مُضيئة من قبيل: «الشمس»، «المتألق أو المشرق»، أو قد يصاحبها كلمات تبزغ الجانب المظلم كمثل: «اضطراب»، «رعب»، «ضلال»، بحيث يبقى التناقض الوجداني الأساسي والضروري للوجود الإنساني، أو بالأحرى يظل ويبقى بوصفه حالة الحشد الدائم للانفعالات المتناقضة[2]. وكل هذا يتم بمنأى عن زمان العالم أو الحياة الذي يرد التناقض الوجداني للتضاد، ويرد المتزامن للمتتابع.

ويُفهم من ذلك أن باشلار يرى أنه في اللحظة الانفعالية للشاعر ينبثق التناقض الوجداني بوصفه زماناً. هذا الزمان هو الزمان التصاعدي الذي يكشف عنه باشلار في ثنايا رفضه للزمان الأفقي، أي زمان صيرورة الآخرين، صيرورة الحياة، صيرورة العالم. فاللحظة الشعرية- إذن- هي علاقة توافق وانسجام وتآلف بين عدة أزمنة (لفظية وبصرية)، على نحو ما تكون لحظة بزوغ التناقضات الوجدانية لدى الشاعر.

وعلى ضوء ما تقدم، يتبين لنا أن النص الأدبي أو القصيدة عند باشلار تعد نصوصاً تضم مفاهيم وأشياء تبدو متضادة في الواقع وغير

Ibid., ***P.*** 225. (1)

Mary Ann Caws, «The Réalism ouvert «, ***P.*** 309. (2)

قابلة لأي تأليف أو حدّ وسط- نقول- تضمها في وحدة واحدة مؤتلفة في تلك اللحظة الشعرية، أو في ذلك الزمان التصاعدي الثابت الذي لا يتبع القياس تمييزاً له عن زمان الحس المشترك، زمان الحياة الذي يسير أفقياً كمثل ماء النهر. فالغاية- إذن- عند باشلار هي التصاعد، هي تلك اللحظة المجمّدة حيث ترتيب التزامنات يثبت أن للحظة الشعرية منظوراً ميتافيزيقياً، أو بالأحرى لها أسلوبها الخاص في رؤية الأشياء وتربطها في علاقات جديدة. حيث أن رفض تجربة الزمان المشتركة والتشديد على التصاعد يقودان الشاعر إلى العمل على جمع الضدّين في سياق واحد وفي نفس اللحظة.

ونلاحظ هنا أن حديث باشلار عن زمان النص الشعري التصاعدي بوصفه زماناً ثابتاً (بمعنى أنه ليس زماناً ساكناً؛ وإنما بمعنى أنه زمان خاص بالعمل أو زمان مستقل بذاته لا يخضع لزمان الحياة) لا يخضع لأي قياس تمييزاً له عن زمان الحس المشترك الأفقي، وتأكيده على قدرة الشاعر على أن يجمع في لحظة شعرية واحدة ما قد يبدو متضاداً في الحياة في نسيج كلي منسجم، على نحو يرد فيه التضاد إلى لحظة التناقضات الوجدانية، نقول نلمح هنا بعداً جديداً من أبعاد العلاقة الوثيقة بين العلم والشعر؛ إذ أنه بذلك قد جعل من النص الشعري نصاً شبيهاً بالنص العلمي، الذي يكون شرط تقدم المعرفة فيه القدرة على جمع المفردات المتضادة والأشياء المتضادة في الواقع، أو بالأحرى القدرة على إدراك علاقات جديدة بين الظواهر والتعبير عنها في سياق واحد، على نحو يسمح بتجاوز مستوى الخبرة الحسية. وبذلك، تكمن قدرة العالم- بل والشاعر كذلك- على تقريب الوقائع التي ترتبط برباط من القربى الطبيعية والخفية وتُباعد بينها المظاهر. ينبغي- إذن- البحث عن العلاقات، ولا جدوى من البحث عنها في الموجودات المنفصل بعضها عن بعض[1].

(1) إيمانويل فريس، برنارد موراليس، *قضايا أدبية عامة*، صفحات 137- 139.

وكذلك إن كان زمان الشعر تصاعدياً؛ فإن مسار التقدم العلمي- أيضاً- الذي يمتاز عن أي تقدم آخر في حضارة البشر ليس أفقياً بل رأسياً (تصاعدياً)، يرتفع طابقاً فوق طابق[1]. ومن ثَم، فكلاً من النص الشعري والنص العلمي يسطع بالتوافق والانسجام والتآلف بين الظواهر التي تتضاد في الواقع في سياق زماني يسير تصاعدياً. فمعهما يفقد العالم وظيفة الضد[2].

تبقى النقطة الهامة- التي تشير إليها ماري جونس[3]- وهي الخاصة بفكرة برجسون عن أنه لا يمكن أن يكون هناك عدم؛ ولكن فقط وجود، يوجد فقط الامتلاء والديمومة؛ ولكن منذ أن حاولنا أن نتخيل اللاشيء (العدم)، لم نبقى على وعي بأنفسنا فحسب؛ ولكننا يجب أيضاً أن نتخيل شيء ما كي ننفيه. إن اللاشيئية هي لذلك «شبه- فكرة»، إنها وهماً من صنعنا الخاص، مشتقة من الحياة اليومية حيث تظهر أفعالنا بالفعل لتبدِع شيء ما من لا شيء، شيء ما نريده ولكننا لم نحصل عليه.

فبالنسبة لبرجسون، لاشيء يكون جديد، لاشيء مبدع (من عدم)، فالواقع- إذن- هو الامتلاء. ففكرة العدم المطلق الذي يُفهم على أنه حذف لكل شيء، فكرة هدامة لنفسها، أي فكرة مزعومة ومجرد لفظ؛ لأنني حتى حينما أتخيل العدم؛ فمازال هناك شيء يستمر في الوجود. فإننا لا ندرك أبداً عدم أو غيبة أي شيء كان؛ وإنما ما ندركه هو حضور شيء أو غيره. ولهذا، يُطالبنا برجسون بأننا: «يجب أن نعتاد التفكير في الوجود تفكيراً مباشراً، ودون المرور بطريق جانبي، ودون

(1) د. يمنى طريف الخولي، *فلسفة العلم في القرن العشرين*، ص 406.

(2) لقد ناقش باشلار هذه الفكرة في كتابه «شاعرية حلم اليقظة »، كما سيرد بيانه تفصيلاً فيما بعد.

(3) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 63- 64.

الاتجاه أولاً إلى شبح العدم الذي يتوسط بيننا وبينه»[1]. أو بإيجاز، أن فكرة الخلاء (العدم) هي دائماً فكرة مليئة (وجود).

في حين أن عمل باشلار برمته عن العلم يَنهى عن مثل هذه الرؤية؛ إذ أن التفكير العلمي يبرهن على «قوى الإنكار للعقل the negating Powers of the Mind». فإنه جدلي، يدمر قبل أن يبدِع، ينفي المظاهر، ينكر أولاً الواقع، فوجود قيمته على قدر الأخطاء التي قد تجاوزها. فأن تفكر هو أن تنكر (تنفي)، ومنذ أن كان كلاً من الوعي والزمان يعدان بالنسبة لباشلار وظيفة التفكير، فإن اللاشيء يكون أساسياً لوجودنا، ليس بوصفه خللاً؛ وإنما باعتباره حقيقة، ضرورة أنطولوجية. إنه (اللاشيء) ضمان التقدم، الصيرورة، أو بالأحرى الصيرورة الشكلية التي تنهض وتبرز على اللحظة الحاضرة.

فمن الواضح، لذلك، أن أمنية باشلار أن يكشف عما يُسميه «علم نفس الإفناء (أو التدمير) the Psychology of Annihilation». فباشلار يكون دائماً متيقظاً لأفكار الآخرين، التي من خلالها ينعطف إلى نموذج تفكيره الخاص؛ ولذلك فأنه يتابع دراسته عن «علم نفس الإفناء (أو التدمير) «التي ناقشها في الفصل الثامن من كتابه «جدلية الديمومة»- في سياق حديثه عن نظرية «التحليل الإيقاعي the Rhythmanalysis» للفيلسوف البرازيلي بنهيرو دوس سانتوس Pinheiro Dos Santos. فالتحليل الإيقاعي هو شكل العلاج النفسي، الذي يهدف شفاء المرضى المضطربين نفسياً عن طريق إنعاش وعيهم بالإيقاعات الطبيعية والبيولوجية. فإنه يتمايز عن، ويتعدى التحليل النفسي عن طريق سعيه لتحقيق توازن ليس فحسب بين النزعات اللاواعية والموجودات الواعية (أو بين الوعي واللاوعي)؛ ولكنه يؤسِّس- أيضاً- شكل أفضل من التحليل النفسي، «حركة مزدوجة»، «تبادل إيقاعي» بين قطبي النفس. فضلاً عن ذلك، يعد «التحليل الإيقاعي» من أهم مبادئ علم الفيزياء المعاصرة، التي تقول بإمكانية تحويل المادة إلى

(1) انظر إلى ذلك بالتفصيل: برجسون، *التطور الخالق*، صفحات 246- 265.

إشعاع متموج، وتحول الإشعاع المتموج إلى مادة. بحيث يُنظر للمادة والإشعاع على أنهما متناظران، حتى أصبح للمادة نفس الخصائص المميِّزة للإشعاعات من مزايا تموجية وإيقاعية: «فلا وجود للمادة إلا في الإيقاع، وبالإيقاع. فهذا حدس جديد قائم بقوة على مبادئ الفيزياء التموجية المعاصرة»[1]. فالمادة- إذن- هي الطاقة، الزماني والإيقاعي.

ويستدل باشلار من هذه النظرية: بأن كل شيء يكون إيقاعياً، فإننا نسير على اهتزازت، نجلس على اهتزازت، نحيا في اهتزازت، ونحن أنفسنا اهتزازت: «فبيوتنا مبنية على فوضى التموجات [الاهتزازت]. ونحن نجلس على فوضى التموجات------- فتطور الفرد، في تفاصيله، تموجياً، فلا خطأ يستمر بدون ضرر، ولا يمكن للنجاح أن يكون متواصلاً بدون مخاطرة»[2].

ومن ثَم، فإن جاذبية سانتوس بالنسبة لباشلار تُدرك بسهولة عند تذكر حدوسه العلاجية الخاصة، ولكنه لا يتفق معه- بوجه خاص- فيما يتعلق باللاوعي الذي- كما يعتقد باشلار- يربطنا بالماضي، يحصرنا ويدمر تقدمنا. فإنه لذلك يتجاوز «جدلية الوعي و اللاوعي Dialectics of Consciousness and the Unconscious» عند سانتوس إلى «جدلية الوعي الخالص the Dialectics of pure Consciousness» و«جدلية الديمومة the Dialectics of Duration»، إلى فكر الزمان وإيقاع الوجود واللاشيئية أو العدم[3].

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن الزمان لم يعد في حالة- كالحال عند برجسون- سيلان وجريان؛ وإنما الزمان عند باشلار يتدفق **Jaillit**. ولهذا، يرى باشلار أن: «اللحظة الشعرية الراسخة لا نلتمسها إلا عند الشاعر- كمثل مالارميه- الذي لا ينصرف عن الزمان الأفقي فحسب؛

---

(1) باشلار، *جدلية الزمن*، صفحات 153، 155، 164.

(2) نفس المصدر السابق، صفحات 154، 166.

(3) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 63- 64.

وإنما يُقيده أيضاً، حتى يصبح تابعاً للحظة الشعرية»[1].

هذه اللحظة بوجه عام هي التي تُثير الحيرة والتساؤل لدى الكاتب جمال الغيطاني، على نحو ما عبَّر عن ذلك في «نقطة عبور» بقوله: «مع تقدمي النسبي في الزمان------ صرت أتساءل تلك اللحظة التي نسميها «الآن» من أين تجئ؟، إلى أين تمضي؟ لماذا لا تثبت؟ لماذا لا نقدرعلى التأثير فيها بالإبطاء أوالإسراع؟ لماذا تفلت هاربة باستمرار، تعبرنا بلا توقف أوتمهل، هل نحن الذين نمر بها أوهى التي تمر بنا؟ هل توجد مستقلة عنا، حضور موضوعي منفصل، أم أنها تنبع منا نحن، هل توجد لحظة آنية واحدة يمر بها الكون كله، أم لكل مدار لحظته؟ لكل إنسان زمانه الخاص»[2].

ومن مجمل ما سبق يتبين لنا أن باشلار لم يؤكد على أن حقيقة الزمان تكمن في اللحظة، التي منها تنبثق اللحظة الشعرية وتتألف الديمومة نفسها فحسب؛ وإنما استند على أدلة مستمدة من العلم والفن على حدٍ سواء. لكي يخلص لنا برؤية خاصة عن الزمان الذي تتجلى حقيقته في اللحظة، تلك اللحظة التي أكد على ضرورة أن تختنق أولاً كي تمتلئ من جديد، وقد عبَّرعن هذا المعنى في ملاحظته العابرة- في كتابه «التحليل النفسي للنار»-: «إننا نفقد كل شيء لنكسب كل شيء»[3].

ويعني ذلك أننا ينبغي أن نفقد أولاً اللحظة الماضية؛ كي نبلغ لحظة جديدة، وفي هذا السياق كان يقصد باشلارأننا ينبغي أن نفقد حياتنا الأرضية (أي نموت أو نفنى)؛ لكي نكتسب فرصة الانتقال للعالم الأخر. على نحو ما فعل ذلك العابر أو المرتحل في قصة جورج صاند George Sand المعنونة باسم «قصة الحالم Histoire du Rêveur» حينما ضحى بنفسه في قلب اللهب. ليعطينا درساً في الأبدية. فالموت التام

Mary Ann Caws, «The Réalisme ouvert », P. 227. (1)

(2) جمال الغيطاني، «نقطة عبور: مواجهة الفناء»، في *أخبار الأدب* (العدد 338، يناير 2000م)، ص 3.

(3) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 32.

الذي لا يترك أثراً هوالضمان لرحيلنا كلية إلى العالم الأخر[1]. وهنا اجتمع كل من الحب، أي حب ذلك الضوء الساطع من مشهد الحريق الهائل، نقول يجتمع كل من الحب والموت والنار في نفس اللحظة التي كي تولد لحظة جديدة.

وقد عبَّر جمال الغيطاني عن نفس هذا المعنى بقوله: «إنني في حالة وعي دائم بالزمان، أُغادر لحظة لن تعود أبداً، وآمل في بلوغ لحظة آنية قد لا أصل إليها، دائماً تتمركز حيرتي حول تلك اللحظة الآنية، بمجرد التفوه بالآن يتحول إلى ماضي»[2]. ولذلك فإن ما يؤكد على فناء اللحظات، هو عبور الإنسان دائماً لتلك اللحظة الآنية التي تطويه طياً. فاللحظة هنا تعد بمثابة نقطة عبور قد نرتد منها إلى الماضي أو قد نتجه منها نحو المستقبل.

ولهذا، فإن كان باشلار يُتيح لنا أن نقترب من حقيقة الزمان بوصفها تكمن في اللحظة بعد تحليل دقيق متأنٍ لكلاً الحدسين: حدس برجسون عن الديمومة، وحدس روبنل عن اللحظة، ومن خلال الأدلة العلمية والفنية التي استند إليها، فضلاً عن الأمثلة التي ساقها لنا، نقول على الرغم من ذلك فإن أحد الشعراء[3] قد عبَّر عن ذلك بالكلمات، أو بتعبير آخر، قد جعل الطابع المميِّز للحظة حاضراً في الكلمة الشعرية ومن خلالها بقوله:

والللحظة في بطن الحوت
سأسرق ظلاً من عتمتها
وبريقاً------ من رونقها[4].

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 31-32.

(2) جمال الغيطاني، «نقطة عبور»، ص 3.

(3) المقصود هنا الشاعر عصام ترشحاني فهو أديب وشاعر من فلسطين وعضو اتحاد الكتّاب العرب، ومن قصائده «إيقاع الخسف» و «رعاة الجحيم».

(4) عصام ترشحاني، «تفعيلات النار»، في *مجلة المعرفة* (سوريا: العدد 444، سبتمبر 2000م)، ص 170.

والجدير بالذكر أن مفهوم باشلار عن الانفصال أو الانقطاع في الزمان قد تُرجم في سياق فلسفة العلم عنده إلى فكرة «القطيعة الابستمولوجية Rupture epistemologique»[1] التي تجسد نظرية باشلار الثورية الفلسفية الجذرية. فقد رفض باشلار الرأي التراكمي الذي يُؤكد على استمرارية المعرفة العلمية. كما لدى بيير دوهيم وكارل بيرسون وجورج سارتون. ولعل أبرزهم أرنست ماخ E. Mach (1838-1916م)، الذي شن حربه الشعواء على نظريتي الكم والنسبية، مما يوضح إلى أي حد وقف تفكيره عند مرحلة العلم الكلاسيكي وعجز عن تجاوزها. مما دفع باشلار إلى أن يعرب عن أسفه لأن القرن الثامن عشر لا يزال يحيا فينا.

وفي مقابل ذلك كان باشلار حريصاً على إبراز الطابع الثوري للتقدم العلمي؛ إذ يرى أن الخطأ أساسي وأولي، وهو الذي يظل مسيطراً على العقل البشري ما لم يعمل هذا العقل على إزاحته عن مواقعه واحداً بعد الآخر بجهد وكفاح وصراع لا يتوقف[2].

فكل حقيقة لابد أن تُكتسب بنوع من النضال؛ لذلك فالتقدم في العلم يتم من خلال الصراع بين الجديد والقديم؛ ولهذا يُطالبنا باشلار في كتابه «فلسفة اللا» بأن نقول: «لا للقديم No to the Old» فالمعرفة لا تسير في طريق مُيسر مُمهد مُعبد مباشر إلى الحقيقة؛ بل إن طريقها ملتوٍ متعرج تمتزج فيه الحقيقة بالبطلان، ويصارع فيه الصواب الخطأ صراعاً

(1) الحقيقة أن أول من استخدم مفهوم «القطيعة «هو عالم الرياضة الألماني ريتشارد ديديكند R. Dedekind، وكان ذلك في عام 1876م، وهو بصدد توضيحه لنظريته في الاستمرارية الرياضية في مجال الأعداد الحسابية. د. حسن عبد الحميد، «التفسير الابستمولوجي لنشأة العلم»، في *مجلة عالم الفكر* (الكويت: المجلد السابع، العدد الثالث، سنة 1986م)، ص 137.

(2) د. يمنى طريف الخولي، *إمكانيات حل مشكلة العلوم الإنسانية*، صفحات 19-24.

مريراً كيما يخلص نفسه منه[1].

ويُذكرنا هذا بتوماس كون الذي ذهب في كتابه «بنية الثورات العلمية» إلى أن: «كل ثورة تستلزم من الجماعة العلمية رفض نظرية علمية تكرست مع الزمن لصالح أخرى كانت متعارضة معها. فجميع التحولات وما يرافقها دوماً من مجادلات هي الملامح المميِّزة للثورات العلمية»[2].

وهكذا، نلاحظ أن فعل المعرفة في كل حال ينطوي في حد ذاته على ثورة ما، من حيث ينطوي على صراع. ويتبلور هذا الصراع في السلب، في «اللا»، التي أصبحت مقولة لا يستغنى عنها العلم المعاصر من قبيل: لاحتمية، لايقين، ميكانيكا لانيوتنية، هندسات لاإقليدية، قياس لا ارخميدس، فيزياء لا مكسويلية لدى بور Bohr، وحساب العمليات اللاتبادلية التي يمكن أن نسميها باللافيثاغورية، والابستمولوجيا اللا-ديكارتية. ذلك أن الجدة العلمية scientific Novelty لم يعد من الممكن اكتسابها؛ إلا عن طريق السلب المنظم، الذي يصارع القديم ويرفضه، ويعبر عما يطرأ على العلم من تحولات أساسية، عندما يُعيد النظر في مفاهيمه الكبرى، ويراجعها من جديد فالعلم نفسه يُظهر الحاجة لإعادة التساؤل عن أسسه الخاصة؛ لأنه من المستحيل أن نفهم الابستمولوجيا الجديدة دون رؤية كيف تُحوِّل وتُكيف القديم[3].

فكل شيء يسير جنباً إلى جنب المفاهيم وإنشاء المفاهيم: «فليس الأمر مجرد كلمات يتبدل معناها بينما يظل الترابط ثابتاً، كما أنه ليس أمر ترابط متحرك حر قد يفوز دائماً بالكلمات ذاتها التي يترتب عليه أن ينظمها. أن العلاقات النظرية بين المفاهيم تبدل تعريفها كما يُبدل تغيير المفاهيم علاقاتها

(1) Colin Smith, ***Contemporary french Philosophy: a Study in Norms and Values*** (New York: Barns and Nobl INC., 1964), ***P.***109.

(2) توماس كون، ***بنية الانقلابات العلمية***، ص 27.

(3) Mary Tiles, ***Bachelard, Science and Objectivity***, ***P.*** 24.

المتبادلة»[1]. وهذا نفس ما أكد عليه توماس كون بقوله: «نادراً ما تكون نظرية جديدة ما، مهما ضاق مجال انطباقها، مجرد نمو يضيف لمعارفنا السابقة معارف أخرى؛ بل إنها لا تكون أبداً كذلك. واستيعابها يتطلب إعادة بناء النظرية السابقة وإعادة تقييم الوقائع السابقة؛ بل وإعادة نظر في مفاهيمهم (مفاهيم العلماء) their Vocabulary»[2].

فالقطيعة الابستمولوجية عند باشلار- إذن- تعني أن التقدم العلمي مبني على أساس قطع الصلة بالماضي، فهي شق طريق جديد لم يتراءَ للقدامى ولم يرد لهم بحال بحكم حدودهم المعرفية الأسبق؛ وبالتالي الأضيق والأكثر قصوراً. وليس هذا بمعنى نفي الماضي وإنكاره والتنكر له؛ فذلك غير وارد في التقدم العلمي. وبالتالي، وفقاً لمفهوم القطيعة، إن التقدم هو شق طريق جديد كل الجدة. فهي خلق وإبداع جديد تماماً. والجدة العلمية هي بؤرة التقدم والانفصال عن ماضي العلم والإضافة الحقيقية لحاضره.

على أن رأي باشلار أن الجدلية تجعل القطيعة المعرفية مركباً من الانفصال والاتصال؛ إلا أنه جنح كثيراً ورفض فكرة الاتصال تماماً، وركز على الانفصال في حركية العلم وتقدمه. وكان تركيزاً يخل بجدلية باشلار التي تجمع بين الطرفين: الاتصال والانفصال؛ ما دام يجعل القطيعة انفصالات متوالية في تقدم العلم[3].

ويُفهم من ذلك أن باشلار يرفض فكرة الاتصال في المعرفة العلمية سواء في صورتها أو في مضمونها. فالبنية الابستمولوجية لفرضية علمية مختلفة تماماً عن بنية الفرضية الجديدة لها في تاريخ العلم، كما يصرح باشلار في كتابه «العقلانية التطبيقية»، قائلاً: «جدليات ناشطة حقاً»[4].

---

(1) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 53.

(2) توماس كون، *بنية الانقلابات العلمية*، ص 27.

(3) د. يمنى طريف الخولي، *فلسفة العلم في القرن العشرين*، ص 407.

(4) باشلار، *العقلانية التطبيقية*، ص 41.

ولذلك كان مصطلح الجدل الذي يعبر عن عدم اتصال المعرفة والانتقال من القضية وسلبها شديد الشيوع في أعمال باشلار. ومن ثَم، فبالسلب وبالجدلية يكشف لنا باشلار عن الطابع الثوري للمعرفة العلمية، أو بالأحرى للروح العلمية، التي تتميز بأنها قلقة، تترقب الشيء، وتبحث عن فرص جدلية لتخرج من ذاتها، وتحطم إطارها الذي يطوقها؛ لكي تسيرعلى الطريق إلى الحقيقة العلمية الموضوعية.

ويستند مفهوم القطيعة الابستمولوجية على- ما يُسميه باشلار- «**التاريخ التراجعي Histoire recurrente**». وهو المفهوم الذي على أساسه يُقيم و يُعيد النظر في المعارف القديمة، فضلاً عن أنه يتيح له دراسة تاريخ العلم من نهايته وليس من بدايته، أي من الحالة الراهنة للعلم، ثم يبدأ مراجعاته وتصحيحاته لكل تاريخ العلم السابق انطلاقاً من الحاضر أوالوضع الراهن للعلم[1].

ويمتد مفهوم القطيعة الابستمولوجية ليشمل أيضاً قطيعة بين (المعرفة العلمية) و(المعرفة المألوفة أو المشتركة): «فالتقدم العلمي يُظهر دائماً قطيعة، أو بالأحرى قطيعة دائمة بين **المعرفة العامة أو المشتركة Connaissance commune** و**المعرفة العلمية Connaissance scientifique**[2]»[3]. وبالتالي يرفض باشلار فكرة الاتصال بين (المعرفة العامة أو المشتركة) و(المعرفة العلمية). فالمعرفة العلمية ينبغي أن تتنحى عن المعرفة العامة، التي هي مصدر للوهم الأولي المشترك. ولهذا، فأن باشلار منذ كتابه «العقل العلمي الجديد «يدعونا إلى ضرورة هذا الفصل بينهما؛ طالما أن هذه المعرفة العامة تمثل عقبة أمام تقدم المعرفة العلمية، على نحو ما عبَّر عن ذلك بقوله: «لم يُوقف شيء عجلات تقدم

---

(1) د. حسن عبد الحميد، «التفسير الإبستمولوجي لنشأة العلم»، ص 138.

(2) وفي نفس هذا المعنى يصرح باشلار- في كتابه «العقلانية التطبيقية»- قائلاً: «تستنفذ المرحلة المعاصرة من العلم القطع بين المعرفة العامة والمعرفة العلمية، بين الخبرة العامة والتقنية العلمية.» باشلار، **العقلانية *التطبيقية***، ص 188.

(3) Mary Jones, ***Gaston Bachelard,subversive Humanist, P***. 5

المعرفة العلمية سوى عقيدة العام الباطلة التي سادت منذ أرسطو Aristote حتى باكون L. Baccon، والتي لا تزال بنظر كثير من الأرواح عقيدة أساسية في المعرفة»[1].

ولعل أبرز من عنوا بتفسير طبيعة التقدم العلمي، هو توماس كون، الذي أقام بنيانه لتاريخ العلم وفلسفته على أساس الثورة التي هي انتقال من نموذج إرشادي علمي scientific Paradigm إلى آخر. فقد طرح كون نظريته الثورية التي تقوم في الأساس على التمييز في تقدم العلم بين العلم العادي the normal Science وبين المراحل الثورية في هذا التقدم. فتقدم العلم العادي يحدث داخل إطار النموذج الإرشادي العلمي، أي تلك الإنجازات العلمية scientific Achievements التي تحظى بإجماع كافة العلماء، وتكون مقبولة من قِبل المجتمع العلمي scientific Community، وتحدد لجماعة الباحثين نوعية المشاكل وحلولها. تقدم العلم العادي يسير داخل إطار هذا النموذج؛ إذ أنه ذلك النشاط القائم على حل الألغاز Puzzle Solving بما يشترطه اللغز من أن يكون له حل.

وخلال حلها تُثار مشاكل جديدة في حاجة للحل. بتعبير آخر، العلم العادي هو حل الألغاز، من خلال التلقيح والتنقيح والتعديلات و التصحيحات المستمرة للنظريات العلمية الموجودة بالفعل. وكل هذا داخل إطار النموذج الإرشادي للبناء العلمي، دونما أية محاولة لاكتشاف نظريات جديدة في ظل نموذج إرشادي جديد بأطر مختلفة.

أما في مرحلة العلم الثوري، فإن النموذج نفسه يصبح محط انتقاد وموضوعاً للتغيير؛ بحيث يحل محله نموذج إرشادي ذو أطر مختلفة؛ فما يُميز العلم الثوري عن العلم العادي، هو أن الأخير يتحرك داخل النموذج الإرشادي، بينما الأول يُحطمه، ويحل محله نموذج آخر؛ ذلك على أساس أن الثورات العلمية - كما يعتقد كون- تعد «حلقات تطورية غير تراكمية non-cumulative Developmental Episodes»، يتم خلالها الإحاطة كلياً أو

(1) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 47.

جزئياً بالنموذج الإرشادي القديم، الذي أصبح عاجزاً عن الكشف عن جانب من أسرار الطبيعة، وحلول نموذج آخر جديد محله؛ ليمثل العلامات البارزة في تاريخ العلم. وهو ما يمكن أن نصفه بأنه «ثورات تصورية conceptual Revolutions» وهو المفهوم الذي اكتسب أهميته وحيويته- فيما يرى بول ثاجارد Paul Thagard- من كتاب توماس كون: «فإن الثورة العلمية تتضمن تغيراً كاملاً في القواعد والمناهج»[1].

وهكذا، نلاحظ أن توماس كون يتمسك بنظرية ثورية مُعدلة، أو مُخففة إلى حدٍ ما، مقارنة بالنظرية الثورية الجذرية التي رأيناها مع باشلار. ولكن، لا يعني ذلك وجود تناقض بينهما، فلا تناقض البتة بين الرأي الثوري الجذري، الفلسفي مع باشلار، وبين الرأي الثوري المعدل مع كون؛ إذ يُسلم كون مع باشلار بأن التقدم المستمر هو التراكم إذا أخذنا به على خط مستقيم. فضلاً عن أن كلاً من باشلار وكون لا ينصب اهتمامهما على العوامل الداخلية للعلم وبنيته فحسب؛ بل إنهما شديدي العناية بالنواحي السوسيولوجية و السيكولوجية والالتزمات الخلقية للعالم، وكذلك أصول التنظيم والإدارة للظاهرة العلمية، من حيث هى- ببساطة- ظاهرة في عالم الإنسان، فتلك هي الأبعاد الحميمة للظواهر الإنسانية[2] وهو الأمر الذي غاب عن العلم النيوتوني، ولم يُدرك إلا مع ثورة العلم في مطلع القرن العشرين أي مع النسبية.

ولا يفوتنا في هذا الصدد أن نُشير إلى بول فيرآبند P.K.Feyerabend (1924- 1994)، الذي آثار قضية السؤال عن المنهج موضحاً أن سؤال التجريبية التقليدي عن المنهج العلمي، وكيفية الانتقال من الملاحظة إلى النظرية أو العكس، قد بدا وكأنه وجد إجابته، وآتت آكلها، فاستنفد ذاته ولم يعد مطروحاً. ولعل هذه هي الدلالة

(1) Paul Thagard, ***conceptual Revolutions*** (New jersey: Princeton University, press 1992), PP. 3-4.

(2) توماس كون، *بنية الانقلابات العلمية*، صفحات 15 وما بعدها.

العميقة جداً، الكامنة في الأعماق والمطمورة، لكتاب فيرآبند «ضد المنهج: مخطط تمهيدي لنظرية فوضوية في المعرفة» عام 1975م.

الدعوى الأساسية لهذا الكتاب تأكيد لتلك المحصلة، وهي أن السؤال عن المنهج سؤال زائف، وأن العلم لم يكن أبداً أسير منهج واحد محدد؛ بل هو مشروع فوضوي anarchistic Enterprise أو كما يُسميه في موضع آخر «العلم الفوضوي the anarchistic Science»، أي لا يعترف بأية سلطة، وكل المناهج يمكن أن تُجدي فيه. وهذا ما أعلن عنه فيرابند بقوله: «أطروحتي هي أن الفوضوية Anarchism تساعد في أن نحقق التقدم بأي واحدة من المناهج التي نهتم بها--- فالعلم سينجح فقط إذا أتيح للحركات الفوضوية anarchistic Moves- أحياناً- أن تتخذ مكانها»[1]. تبعاً لشعار فيرآبند الشهير، أو المبدأ الوحيد- كما يراه- الذي لا يكبح التقدم هو «كل شيء مقبول Anything goes».

وكانت أسانيد فيرآبند الأساسية في فحص تسلسل الأحداث الكبرى التي شكلت تاريخ العلم ليوضح أنها لم تأت عن طريق منهج واحد محدد؛ بل مناهج عدة، وانكب فيرآبند على تأكيد التعددية المنهجية. فكل منهج مقبول ما دام يلائم طبيعة المشكلة المطروحة للبحث، فيؤدي إلى حلها والإضافة إلى رصيد العلم. أما تكبيل البحث العلمي بمنهج واحد محدد، فهذا ضد الإبداع و يخنق روحه الضرورية للإنجاز في العلم. والإجماع على رأي واحد- بشأن منهج واحد- يناقض طبيعة النشاط العقلاني على الأصالة كالعلم التجريبي. ولهذا، يُطالب فيرآبند العالم بأن: «يتبنى مناهج متعددة»، أو «التعددية المنهجية a pluralistic Methodology»[2].

---

(1) Paul Feyerabend, ***Against Method: Outline of an arachistic Theory of Knowledge*** (Great Britain: Redwood Burnlimited Trowbridge and Eshr, 1980), ***P*** 27.

(2) Ibid., ***P***. 30.

وتلتقي هذه «التعددية المنهجية» مع القطيعة الابستمولوجية أكثر فأكثر؛ فقد سبق باشلار فيرآبند في التأكيد على أن العلم حين يُغير مناهجه يصبح أكثر منهجية، فالروح العلمية تأمل دائماً في استنفاد إمكانات المنهج المعمول به لتعلن انتهاءه، فيظهر منهج جديد في سلسلة من القطائع المنهجية والاستحداثات المستمرة دوماً[1].

وفي هذا الإطار، كان فيرآبند شديد التحمس للنسبية في العلم، فهو يؤكد على أن كل شيء في العلم نسبي. مثلما أكد كون على أن الأحكام العلمية نسبية، أي بالنسبة للنموذج الإرشادي المعمول في إطاره[2].

وقد وجدت فكرة القطيعة الابستمولوجية تطبيقات كثيرة، على نحو ما استخدمها ميشيل فوكو M.Foucault (1909- 1984م) للفصل بين الحقب المعرفية؛ على أساس أن: «هناك استخدام آخر للتاريخ، أنه التقويض الدائم لتطابقنا. ذلك لأن هذا التطابق، الواهن بالرغم من كل شيء، والذي نحاول أن نؤمن عليه، ونحفظه خلف قناع، ليس إلا افتعالاً: فالتعدد يقطنه، ونفوس عديدة تتنازع داخله وأنظمة تتعارض، ويقهر بعضها بعضاً»[3]. وقد كان هذا الاستخدام إيذاناً بنمو مفهوم القطيعة أو تمثيلاً لخروجه من أعطاف فلسفة العلم حيث أنجبها باشلار، ليعم المفهوم ويسود في القرن العشرين في مجالات الفكر والفن وما إليه[4].

وإذا كانت المعرفة العلمية تمارس قطيعة مع القديم، فإن الفن- أيضاً- يمارس قطيعة وإن كان على نحو مختلف؛ إذ أنه يمثل قطيعة مع استمرارية الحياة اليومية المألوفة، وهذا ما عبَّر عنه في كتابه «حدس اللحظة» بقوله إن: «استمرارية الحياة هي لااستمرارية الميلاد **la Discontinuité de la naissance**»[5].

---

(1) د. يمنى طريف الخولي، *فلسفة العلم في القرن العشرين*، صفحات 445- 446.
(2) نفس المرجع السابق، صفحات 436-440.
(3) عبد السلام بن عبد العالي، *أسس الفكر الفلسفي المعاصر*، صفحات 61- 66.
(4) د. يمنى طريف الخولي، *فلسفة العلم في القرن العشرين*، ص 408.
(5) Bachelard, ***L'intuition de l'Instant***, ***P***. 89.

ويقصد باشلار بالميلاد هنا الابتكار العلمي من جهة، والإبداع الفني من جهة أخرى. فإنهما نشاطان إنسانيان يمارسان القطيعة، وإن كان على نحويين مختلفين: فالمعرفة العلمية تمثل قطيعة مع القديم، ومع المعرفة العامة، في حين أن القصيدة- مثلاً- بوصفها عملاً فنياً تكون جديرة بهذا الاسم؛ لأنها تُبدع فينا عالماً: «هذا العالم الذي لا نتواصل فيه مع حياة الكاتب بوصفه إنساناً؛ وإنما نتواصل معه بوصفه مُبدعاً، أي نتواصل معه في اللحظات التي تُخصب جهده الإبداعي»[1].

ويعني ذلك أننا نتواصل مع الفنان في لحظته الشعرية من خلال الصور الشعرية التي يُبدعها. فالصور الشعرية تتجلى وتبزغ في لحظة الإبداع الفني ومن خلالها. هذه اللحظة هي الجدة نفسها، والتي تضفي طابعها بدورها على كلٍ من الصور الشعرية المُبدَّعة بوصفها علامة على وجود جديد، والفكر العلمي المعاصر الذي يتسم كذلك بصفة التجديد، أو بالأحرى المعرفة العلمية التي تتسم بالجدة[2].

ولهذا، يؤكد باشلارعلى أن الابتكار العلمي شأنه شأن الإبداع الشعري ليس لها ماضٍ، فهما هبة اللحظة فلا يوجد شعر سابق على حدث الفعل الشعري: «فالفعل الشعري ليس له ماضٍ l'acte Poétique n'a pas de passé»[3] ومن ثَم، فإن كلاً من الابتكار العلمي والإبداع الفني يتسم بأنه نابع من لحظات الفصل أو القطع، أو لحظة «المعرفة المتولِّدة Knowledge nascent»، التي تعد بمثابة فترة راحة في مسيرة الديمومة، أو بتعبير باشلار: «**تأجيل أو تأخير Suspendre** لطيران الزمان **le Vol du Temps**»[4].

Ginestier, ***La Pensée de Bachelard***, ***PP***.219- 220. (1)

(2) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 20.

(3) Bachelard, ***La poétique de l'Espace*** (Paris:Universitaires de France,presses 1957), ***p***.1.

Ibid., ***P***. 27. (4)

وفي هذا المعنى يقتبس الباحثان إيمانويل فريس وبرنار موراليس من بول كلوديل Paul Claudel قوله: «نحن لا نولد وحدنا. الولادة في نهاية المطاف، معرفة. كل ولادة معرفة»[1].

وقد لا نجانب الصواب حينما نقول إنه ربما هذه الرؤية للحظة هي التي دفعت باشلار إلى أن ينظر لكتابه «جدلية الديمومة» - الذي يقصد منه لااستمرارية الزمان- باعتباره مدخلاً لفلسفة الراحة. هذه الراحة التي لا تعني الركون ولا السكون البتة؛ وإنما- بخلاف ذلك- إنها لحظات راحة من ديمومة واستمرارية الزمان، تلك اللحظات التي تمثل الفترات الحاسمة في حياتنا بل وفي تاريخنا؛ إذ أنها لحظات المعرفة المتولدة، أو بالأحرى لحظات الابتكار العلمي والإبداع الفني، أو بإيجاز، لحظات الميلاد الجديد لكلٍ من الظواهر العلمية والصور الشعرية على حدٍ سواء. فإنها لحظات التحرر من قيد رتابة ديمومة الزمان واستمرارية الحياة.

ويمكننا أن نلاحظ أن لااستمرارية الميلاد التي تحدث عنها باشلار في «حدس اللحظة «هى بوجه خاص اللحظة الشعرية، أو بالأحرى لحظة الإبداع الفني التي يبقى فيها العالم متكشفاً. فالشعر يتيح لنا أن نرى اللحظة بوصفها: «هنا here» التي فيها ينفتح لنا أحضان «مكان آخر» و «ما وراءه»[2].

ويعني ذلك أنه في اللحظة الشعرية ينفتح لنا مكان آخر لنقيم فيه هو عالم الصورة الشعرية، الذي نحيا فيه لحظة الميلاد من جديد، بحيث يتكشف فيه عالمنا على نحو حقيقي، والذي نحيا فيه- أيضاً- طفولتنا الماضية كواقع مُعاش نواجهه في اللحظة. فاللحظة الشعرية هى- إن جاز لنا القول- المضيف الذي يفتح للضيف أو للقارىء أبواب عالم جديد يحيا فيه لحظة الميلاد من جديد سواء في الطبيعة أو في الإنسان؛ ما دامت

---

(1) إيمانويل فريس وبرنارموراليس، *قضايا أدبية عامة*، ص 99.

(2) Christian, «Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard», *P.* 163.

اللحظة هي فترة راحة ليس من مسيرة الديمومة فحسب؛ وإنما راحة من النظر للأشياء منذ بدايتها إلى نهايتها على أنها متشابهة، ومحاولة النظر للأشياء بنظرة جديدة، أي التعامل معها في إعادة تجديدها.

وبناءً على ذلك: «فالصورة الشعرية هي هبة اللحظة، أو بالأحرى هي لحظية»[1]. و في نفس هذا المعنى يصرح باشلار في كتابه «شذرات عن شاعرية النار» عام 1959م قائلاً: «إن الخيال الشعري ليس له ماضٍ ----- فالصورة الشعرية تكون حقاً **لحظة الكلام أو الحديث un instant de la Parole**»[2].

وينبغي التنويه هنا إلى أن هذه الصورة الشعرية أصبح السؤال عن ماهيتها مسألة ملحة لدى باشلار. فقد كان تساؤله فينومينولوجياً؛ ولهذا يهتم باشلار بطرح السؤال عن ماهية الصورة الشعرية- أو الصورة الفنية بوجه عام- التي فيها، ومن خلالها، تتجلى ماهية الشعر.

****

(1) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***. 49.

(2) ***Fragments d'une poétique du Feu,*** Établissemnt du Texte avant-propos et Notes par Susanne Bachelard (Paris: Universitaires de France, presses 1988), ***P.*** 32.

الفصل الثاني
فينومينولوجيا الصورة الشعرية

تمهيد: في موقف باشلار الفينومينولوجي:

قد كان التقاء باشلار بالفينومينولوجيا مبكراً، فلم ينتظر كتبه الشعرية كي يلتقي بها؛ وإنما اهتم باستخدام المنهج الفينومينولوجي منذ كتبه العلمية. فهو يُشَدِّدُ في كتابه «التعددية المترابطة في الكيمياء الحديثة» عام 1932م على ضرورة استخدام الفينومينولوجيا في مجال وصف الظواهر العلمية لفهم ماهيتها ومعناها علي نحو أكثر عمقاً: «فبدون الفينومينولوجيا، لا نستطيع فهم الظاهرة؛ إذ أنه عن طريقها ستصبح الظاهرة، بأسلوب ما، أكثر عمقاً»[1].

فالفينومينولوجيا ترى أن افتقاد العلم للأسس الإنسانية وأبعاد الوعي الإنساني يُمثلُ خطراً داهماً يُهدد الحضارة. وعلى هذا تعمل الفينومينولوجيا على أن تشق طريقاً جديداً مختلفاً للعلم، طريق يبدأ من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء، أي من معنى أو ماهية الأشياء كما تبدو في خبرتي، وليس باعتبارها وقائع مستقلة عني. إنه طريق يقوم على أساس أن التجربة الحية أو الخبرة المُعاشة هي المدخل الوحيد للعلم.

---

(1) Bachelard, *Le Pluralisme Cohérent de la Chimie moderne* (Paris: Librairie philosophique J. vrin, 1932), *P*. 50.

والمنهج الفينومينولوجي يعني تركيزاً خاصاً على الظاهرة، أي ما يظهر أمام الوعي. فإنه يبدأ من الواقعة الأولية المعطاة للوعي والمُدركة حدساً، فنكون بازاء «الإحالة» إلى الوعي وقصدية الوعي، فالوعي يقصد الظاهرة المعنية فيتوجه إليها، ليس إلى شيء آخر سوى ذاته ليتأمل موضوعه؛ إذ أن الوعي يكون من الأصل وعياً بعالم وموضوعات، فهو دائماً متجه نحو موضوعه ونحو العالم من خلال أفعاله القصدية.

فبالقصدية والإحالة المتبادلة بين الوعي وموضوعه تنهار القسمة المصطنعة بين الذات والموضوع والتقابل بين المثالية والواقعية؛ بحيث نفهم الموضوع كما يبدو في الخبرة المباشرة. فلا يبقى بالمنهج الفينومينولوجي إلا الخبرات الشعورية الحية التي تحمل الطابع الإنساني، إنها معطيات واقعية، تظهر الحقيقة بوصفها تياراً من الخبرات، الخبرات باعتبارها أفعالاً خاصة بالوعي، ومن حيث هي بنيات وتراكيب وليست مجرد خبرات شخصية أو ذاتية تتعلق بذاتي التجريبية؛ لابد إذن من وصف المضامين الخالصة لما هو حاضر في الوعي، في الخبرة أو الشعور، وتأويل الظواهر بحيث تعرض نفسها للتحليل في شكل خالص لتكشف لنا عن الأشياء نفسها، عن الماهيات. ومن ثَم، يقوم المنهج الفينومينولوجي على تعليق الظاهرة في حد ذاتها أو وضعها بين قوسين، ثم إعادة بنائها عن طريق تحليلها كما هي معطاة للوعي، أي من حيث هي خبرة شعورية مندرجة في تيار الزمان[1].

فقد بدأ باشلارالفينومينولوجيا بمحاولة تجاوز ثنائية الذات والموضوع، على نحو يتجاوز به المشكلة الأنطولوجية للمثالية، التي تكمن في الاعتقاد بأن هناك تماثلاً في الهوية بين الذات (أي الوعي الخالص) والموضوع (أي الواقع). ولكن، رفضه للمثالية لا يعني عنده

---

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية* (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1992م)، صفحات 19 وما بعدها.

رفض الذات. وهنا، ينبثق التساؤل عن: كيف يكون ممكناً أن يرفض باشلار المثالية دون رفضه للذات أيضاً؟

والجدير بالذكر أن باشلار لا يرفض المثالية في صورتها التقليدية، وعلى النحو الذي قدمه، على سبيل المثال، إيمانويل كانط Kant؛ وإنما يرفض أيضاً البرجماتية ويراها صورة من صور المثالية؛ وذلك في قولها بما وصفه وليم جيمس William James «بالواحدية المحايدة néutal Monism»، وربطها المعرفة بالنجاح العملي، «فإنني، فيما يرى باشلار، أريد أن أعرف لكي أستطيع أن أعرف، وليس أبداً لكي أستخدم je veux savoir pour pouvoir savoir, jamais pour utiliser»[1].

ويعارض باشلار الفلسفات المثالية سواء في قولها بعقل ثابت، أو في فرضها الحدود على قدرة العقل (كالحال عند كانط) على المعرفة؛ فالعقل عنده يتأثر في بنيته بتطورالأفكارالعلمية. كما أنه يرى أن مفهوم الحدود الابستمولوجية الذي تتبناه غير مشروع إذا ما نظرنا إلى تاريخ العلوم بصفة عامة وإلى علم القرن العشرين بصفة خاصة نظراً لما حدث فيه من تنوير لمفاهيم العلم الكلاسيكي.

وبذلك، ينتقد باشلار الفلسفات المثالية التي تجعل من الذات العامل الحاسم في المعرفة. فهذه المثالية ستؤدي إلى حقيقة يطابق فيها الفكر- في كل الأحوال- ذاته ولا يعتبر فيها الواقع مُعطى إلا بقدر ما يقبل المقولات القبلية للفكر، بهذه الصورة ستكون المعرفة تامة دائماً. وسيبدو للمثالي أن المعرفة ناجحة كذلك. ولكن هذا النجاح لا يبدو بالنسبة لباشلار إلا علامة على ضعف[2].

ومن ثَم، فإن باشلار يرفض هذه الواحدية المثالية التي تقر

---

(1) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 198.

(2) محمد وقيدي، *فلسفة المعرفة عند جاستون باشلار: الابستمولوجيا الباشلارية وفعاليتها الإجرائية وحدودها الفلسفية* (بيروت: مكتبة المعارف، الطبعة الثانية، سنة 1984م)، صفحات 162- 167.

بجوهرية العقل فقط؛ ولهذا يرفض الرؤية الكلاسيكية للعلم، أو لتلك المصادرة الخاصة بالفلسفة العلمية القائلة: «إن العلم نتاج الفكر البشري، نتاج يراعي قوانين فكرنا ويتكيف مع العالم الخارجي. له إذن جانبين، أحدهما ذاتي، والآخر موضوعي، وكلا الجانبين ضروري على قدر سواء؛ لأن من المحال أيضاً أن يحدث أي تبديل في قوانين فكرنا وفي قوانين العالم»[1].

ولكن، في رأي باشلارأن مثل هذا التصريح تصريح ميتافيزيقي غريب؛ لأنه إما يقودنا لمذهب عقلي ربما يلغي في قوانين العالم من جديد قوانين فكرنا، كما أنه قد يقود إلى مذهب واقعي كلي يفرض أن قوانين فكرنا التي يتصورها على أنها جزء من قوانين العالم قوانين لا تُحوَّل ولا تزول. على أن رفض باشلار للمثالية لا يعني قبوله للمذهب العقلي أو للمذهب الواقعي؛ ذلك على أساس أن: «أشد المنتصرين للمذهب العقلي يكتفي كل يوم في أحكامه العلمية بدراسة واقع لا يعرفه معرفة عميقة، وأن أشد أنصارالمذهب الواقعي تزمتا، من جهة أخرى، يعتنق أسلوب التبسيط المباشر، كما لو أنه- بوجه الدقة- يقر مصادر المعلومات التي يقرها صاحب المذهب العقلي»[2]. فباشلار أراد البدء بالواقع، والارتداد للأصل؛ على أساس أننا إذا أمعنا النظر في العمل الرياضي أدركنا أنه يصدر دائماً عن توسيع معرفة مستقاة من الواقع. والواقع ذاته في الرياضيات يؤدي وظيفته الرئيسية: نعني إثارة التفكير. فالنشاط العلمي نشاط روحي تتجاوز فيه الروح العلمية ثنائية الذات والموضوع.

وينبغي التنويه هنا إلى أن المقصود بالواقع ليس الواقع الحسي المباشر، الذي يعد ذريعةً للتفكير العلمي ولكنه ليس موضوعاً للمعرفة؛ وإنما- كما يطلق عليه باشلار- الواقع العلمي، فهو ما تم

(1) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، صفحات 5- 6.

(2) نفس المصدر السابق، ص 6.

التحقق منه عن طريق التجربة والفكر معاً، أي الذي يقوم على ربط الفكر بالتجربة[1].

ويعني ذلك أن العلم- كما يرى باشلار- يحقق موضوعاته، دون أن يجدها جاهزة أبداً. وعلى هذا الأساس فإن: «الفينومينولوجيا ليست كافية------- فإننا نحتاج [في تلك المرحلة الفكرية] إلى الفينومينو- تكنولوجي a Phenomeno- Technology»[2]؛ إذ يقوم العالم بتوفير الشروط التطبيقية التي لا يجمعها الواقع. ويغدو تصور ما علمياً بمقدار ما يصبح تقنياً، وبقدر ما يترافق بتقنية تطبيقية.

ويُفهم من ذلك أن باشلار يؤكد على ذلك التآزر المنطقي السليم بين اتجاهات التنظير واتجاهات التجريب. فلا تفسير علمي بغير تنظير ملتحم بالتجريب. أو بتعبير مجازي، يمكن القول إن: «البحوث التجريبية هي جسد العلم والنظرية روحه»[3]. وهذا ما أكد عليه باشلار في كتابه «العقلانية التطبيقية» بقوله إن: «هذا التآزر [أي بين التنظير والتجريب] يجب أن يتأكد في جميع مباحث الفكر العلمي، حيث لا عقلية في الفراغ، ولا تجريبية مفككة! هاتان هما الفرضيتان الفلسفيتان التي ترتكز إليها الجمعية الحميمة والدقيقة بين النظرية والتجربة في الطبيعيات المعاصرة. فهذا هو التآزر المتحقق في العلوم الطبيعية»[4].

ومن ثَم، فباشلار يؤكد على أن المذهب الواقعي والمذهب العقلي يتبادلان النصح باستمرار. وإن مذهباً منهما لا يستطيع وحده أن يؤلف برهاناً علمياً: ففي نطاق العلوم الفيزيائية لا نجد حدساً بظاهرة يستطيع

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 8.

(2) Bachelard, ***the new scientific Spirit***, ***P.***XX.

وانظر أيضاً: باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 52.

(3) د. يمنى طريف الخولي، *إمكانيات حل مشكلة العلوم الإنسانية*، ص 98. إيمانويل فريس وبرنارموراليس، *قضايا أدبية عامة*، ص 99.

(4) باشلار، *العقلانية التطبيقية*، صفحات 30- 31.

أن يدل على أسس الواقع دفعة واحدة؛ وكذلك لا مجال لوجود قناعة عقلية- مطلقة ونهائية- في وسعها أن تفرض مقولات أساسية على طرائق بحثنا التجريبية. ولهذا، يُطالب باشلار أي فيلسوف علم أن: «يقف على مفترق الطرق بين الواقعية والعقلية. وهناك يستطيع أن يُدرك الحركة المزدوجة التي بها يبسط العلم الواقع، ويُعقدّ العقل. وإذ ذاك تتضاءل المسافة التي تذهب من الواقع المفسَّر إلى الفكر المطبَّق»[1].

ففي الواقع، إن باشلار قد أراد أن ينزع تمركز العقل، ومعه، عارف الذات؛ وذلك على أساس أن العقل عند باشلار- وعلى نحو ما أكد على ذلك في كتابه «فلسفة اللا»- هو «**العقل المجادل la Raison polémique**»[2] فالعقل- إذن، كما تناقش ماري جونس- عند باشلار، مجادل polemical، أي إنه ليس وظيفةً لبناءٍ عقولنا؛ ولكنه بالأحرى وظيفة للصراع بين العقل و الواقع الذي يتخذه باشلار ليكون « قوة محركة للمعرفة the motive Power of Knowledge». فهناك قطبين للمعرفة: «العارف the Knower» و «موضوع المعرفة (المعروف) the Known». والمعرفة تكون نتيجة هامة لتذبذب التيار المتناوب بين تلك الأقطاب (العارف وموضوع المعرفة)، أي أن حقيقة المعرفة تكون على العارف. فالذات العارفة the knowing Subject تُنتج عن طريق معرفتها، ومنذ أن كانت المعرفة العلمية the scientific Knowledge دائماً متقدمة، متغيرة، دينامية ومنفتحة؛ فإن الذات ستشارك في تلك الخصائص المميِّزة للمعرفة العلمية. فالمعرفة العلمية عند باشلار هي كل من المجادل والشاعري poetic.

إن كلمة الشاعري تُستخدم صراحة بالمعنى الابستمولوجي لكلمة «الإنتاج (أوالصنع) Making» في كتابه «شاعرية حلم اليقظة» عام 1960م، عندما تمنى أن يُظهر أن الحالم يُنتج عن طريق أحلامه.

---

(1) ------، *الفكر العلمي الجديد*، صفحات 12- 13.

(2) Bachelard, ***La Philosophie du Non***, ***P***. 139.

فباشلار- بذلك- يؤلف رواية جديدة للعلاقة الوثيقة المتبادلة بين الذات والموضوع: فالحالم ليس ببساطة منتجاً؛ ولكنه بالأحرى يُنتج عن طريق الأحلام التي ينتجها، كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد.

وبالرغم من أن هذا المفهوم عن «الشاعرية «يبدو للوهلة الأولى بأنه ظهر في المرحلة المتأخرة من تفكير باشلار؛ إلا أن النظرة المتأنية تكشف عن حضوره المضمر منذ تفكيره المبكر في كتابه «رسالة عن المعرفة التقريبية» عام 1927م. فالذات العارفة تُنتج عن طريق معرفتها، ولكن كيف؟

إن عالم الفيزياء- على سبيل المثال- يطرح التساؤلات عن الواقع، منظماً إياها في طرائق معينة كي يبلغ لإجابته، عن طريق ذلك الواقع الذي يثير فضوله في المقام الأول، أي الذي يحفزه ويستفزه على طرح تساؤلاته.

وهنا يرسم باشلار مسار المعرفة؛ حيث يندهش العالم إزاء شيء ما في الواقع يثير فضوله ويدفعه لطرح تساؤلاته التي يحاول البلوغ لإجابات عنها. ويثير الواقع عن طريق إعطاء أو منع الإجابة فضولاً جديداً؛ ولذلك فإنه يُغير الذات العارفة.

فالذات تتحوَّل ليس عن طريق «ذاتها not- self»؛ وإنما عن طريق الآخر المتعالي الذي يشتبك مع الذات في مجادلة دائمة أو لانهاية لها. فالذات «تُبدِع creates» و«تُبدَع is created» عن طريق معرفتها للواقع الخارجي؛ ذلك الذي يصفه باشلار هنا بوصفه «المعادلة المختلفة للحركة الابستمولوجية équation différentielle, l du mouvement épistémologique»[(1)].

والحقيقة أنه منذ تأكيد باشلار على الطابع الشاعري والمجادل

---

(1) Bachelard, ***Essai sur la Connaissance approchée***, ***P***.16.

وانظر أيضاً: Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist***, ***P***. 16.

للمعرفة العلمية[1]، الذي يجعل الذات تُبدِع وتُبدَع، سواء كانت ذات العالِم أو ذات الحالم، فهذا الطابع يعد نوعاً من تعميق العلاقة بين العلم والفن؛ إذ أنه جعل العالم والحالم في علاقة جدلية مع ما يُبدِعه.

وبالتالي، فمع باشلار ظلت للعقل أهميته الكبيرة؛ ولكنه فقد سلطانه sovereignty. فمنذ أن تمسكت المثالية بسطوة العقل وحده في البلوغ للحقيقة، ومنذ أن غفلت عن الحوار المستمر بين العقل والواقع، ومنذ انصرفت عن التأكيد على التآزر الحميم بين التنظير والتجريب، أخفقت عن تتبع وتفسير مسيرة التقدم للمعرفة العلمية، التي تقودنا- في نظر باشلار- إلى تنبي مصادرة ابستمولوجية جديدة هي التي تقول بعدم الاكتمال الأساسي للمعرفة.

ومن ثَم، لم يهتم باشلار في التفكير العلمي بالشكل الاستاتيكي للعبارات المؤسِّسة للنظريات العلمية؛ ولكنه يهتم بالعملية الدينامية للتصحيح والمراجعة والرفض وإبداع النظريات، فهو يهتم بدينامية الممارسات النظرية والعملية للعلم. بتعبير آخر، لم يكن اهتمامه بالمعرفة العلمية كما هو مُعبراً عنها في النظريات، ولكن بالمعرفة، أي بفهم العلماء الذي يجعلهم قادرين على صنع التقدمات العلمية. فالذات العارفة لم تكن غائبة أبداً عن ابستمولوجيا باشلار، بالطبع، على نحو أكثر أهمية، هذه الذات قد اتخذت مكانها (أو تموضعت) تاريخياً. فطبيعة الذات- أي الطابع العقلي لفكرها- متغيرة ومتطورة تاريخياً. فمثلما قد تطور العلم؛ فإن عقول العلماء كذلك تتطور. وبالتالي، كما تصرح ماري تيلز Mary Tiles في كتابها «باشلار: العلم والموضوعية» قائلة: «لقد كان لباشلار خطة عمل في الحياة غير مألوفة، وبالطبع لهذا السبب وبسبب شخصيته

---

(1) لقد أكد باشلار- كذلك- على أن: «الصورة الأدبية هي صورة مجادلة **une Image polémique**----- تحيا جدلية الذات في كل حدتها ونشاطها وحماسها.»

Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos*** (Paris: Librairie José Corti, 1948), ***P***. 99.

المؤثِّرة أصبح لعمله طابعاً مستقلاً تماماً، ففي الأسلوب أو في مجال «الذات- الموضوع» كان عمله أكاديمياً غير تقليدي»[1].

ويتفق فيرآبند مع باشلار، حيث يؤكد في سياق حديثه عن العالم الفوضوي الذي لا يخضع لأي سلطة معرفية ولا يتقيد بمنهج واحد في حل المشكلات العلمية. وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «إن الفوضوي كمثل العميل السريّ an Undercover Agent الذي يلعب لعبة مع العقل؛ كي يقاطع سطوة العقل the Authority of Reason»[2].

فإن رحم فكر باشلار هو علم القرن العشرين، أي «العقل العلمي الجديد». فكتبه الاثنا عشر عن العلم الحديث تفحص تأثيره (أي العلم) على الفلسفة، مُبينةً كيف أن العلم قد قوض نظرياتنا المعرفية المألوفة؛ لأنه (لا العقلانية) و(لا الواقعية)، (لا المثالية) و(لا المادية) تعد فلسفات ملاءمة لعلم القرن العشرين بعد. فالعام 1905م شهد قطيعة ليس فقط مع كل علم سابق، ولكن مع كل فلسفة سابقة أيضاً. فمفهوم باشلار عن «القطيعة الابستمولوجية»، الذي يعد- على الأرجح- أفضل شيء معروف والأوسع اقتباساً من عمله، على نحو ما تردد أصداؤه لدى كلاً من ميشيل فوكو، دريدا، ألتوسير Althusser، أخفق العديد من الباحثين في أن يروا أن هذه القطيعة الابستمولوجية تجلب النزعة الإنسانية في مجرى، نزعة إنسانية- التي، بدورها- تنفصل عن النزعة الإنسانية التقليدية Traditional Humanism. وأهم من ذلك، أن الأساس العقلي للعلم الحديث قد أحدث قطيعة مع العقل كما نستخدمه ليس فحسب في المعرفة المألوفة؛ وإنما أيضاً في الاستنباط أو الاستدلال. فالعلم الحديث يتميَّز- إذن- بأسبقية العقل؛ ولكنه ليس العقل الديكارتي أو الكانطي، فإنه قد أحدث قطيعة مع «الحس الجيد good Sense»، ومع «المنطق الاستدلالي deductive Logic».

---

(1) Mary Tiles, ***Bachelard: Science and Objectivity***, ***PP***. 9, 237.

(2) Paul Feyerabend, ***Against Method***, ***PP***. 32-33.

وهذا يجلبنا إلى نزعة باشلار الإنسانية Humanism Bachelard's التي تشق طريقاً جديداً للعلم. أنه طريق يقوم على مناهضة مثاليات العلم الطبيعي وتنشق عنها؛ لأنها تشييء الإنسان وتموضعه وتجرده من إنسانيته، فإنها تناهضها لأنها وقفت بتفكيرها عند مرحلة العلم الكلاسيكي الحتمي، وتعجز عن استيعاب ثورتي الكوانتم والنسبية التي نفت الحتمية وقلبت مثالياتها.

في حين أن باشلار يرى الإنسان باعتباره كائناً خلاقاً يتمتع بسمة أساسية هي إضفاء المعاني، ويتشكل سلوكه في إطار وعيه. إذن، إن نظريات العلم في أية مرحلة ليست سوى حلقة في السلسلة اللامتناهية لحلقات الحوار بين الإنسان والطبيعة. ولم يعد من الممكن أن نتحدث ببساطة عن طبيعة بحد ذاتها. علوم الطبيعة- إذن- تفترض سلفاً وجود الإنسان. ومن ثَم، فإن كلاً من ديكارت R.Descartes وكانط فهما «الذات العاقلة (المفكرة) the rational Subject» في إطار النظر للعقل بوصفه قبلياً واستدلالياً. فإذا كان العقل في العلم ليس على هذا النحو؛ فإن هذا نتاج أن الذات المفكرة ليست كما تصورها ديكارت وكانط، فإنها ليست المركز الثابت لكل معرفة وخبرة[1].

وبناءً على ذلك، يدعونا باشلار أن ننصرف عن تلك الواحدية المثالية؛ كي نتحرر من هيمنة وسطوة العقل؛ وكي نؤكد على الحوار المستمر بين العقل والواقع، «لا يوجد شيء مُعطى، فكل شيء يكون مؤسساً»[2]. وهذا ما كان باشلار حريصاً على التأكيد عليه منذ كتابه «رسالة في المعرفة التقريبية» بقوله: «إن الشيء المُعطى ينبغي أن نتلقاه»[3].

---

(1) يمكن مراجعة Mary Jones, *Gaston Bachelard, subversive Humanist,* هذه الفكرة بالتفصيل: *PP* 4, 5.

وانظر أيضاً: د. يمنى طريف الخولي، *إمكانيات حل مشكلة العلوم الإنسانية*، صفحات 57- 58، 91.

(2) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 14.

(3) Bachelard, *Essai sur la Connaissance approchée, PP*. 14-15.

فبالنسبة لباشلار سواء كنا نتحدث عن خبرة الطفل بالعالم، أو عن جهودنا لنعرف أنفسنا، أو حتى عن وصف العالم للواقع، نقول إن في تلك الحالات لا نستند إلى الواقع المعطى الحسي المباشر، بحيث لا يختزل المعطى في المحسوس؛ وإنما بالأحرى نستند إلى الواقع الذي نؤسِّسه في وعينا: «فالتقابل بين «المعطى- المؤسَّس donné- construit» يمكن أن يتحدد أيضاً عن طريق ازدواجية «المُعطى - المُتلقي reçu-donné». حيث يؤكد باشلار هنا أن المُعطى يجب أن يكون متلقي.

وقصارى القول، إن نظرية باشلار ترتكز على نظرية الوعي؛ إذ أنه يهتم بوصف الموضوع المُعطى كما يحدث في خبرة الوعي على نحو يتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع، وعلى نحو يكون فيه الوعي مرتبطاً بموضوعه ومتجهاً إليه من خلال خبرة قصدية، بحيث يتم فهم الموضوع المُعطى على النحو الذي يتم فيه تأسيس هذا الموضوع في وعي القارىء، وعلى نحو يتجاوز به المعطيات الحسية المباشرة، كما عبَّر عن ذلك في كتابه «العقلانية التطبيقية» بقوله إن: «وعي الذات بموضوعها، هو وعي واضح إلى درجة أن الذات وموضوعها يتضحان معاً، ويقترنان معاً بأسلوب ما؛ بحيث تقترن عقلانية الذات بالموضوع بقدر ما تكون أكثر دقة في تجهيز تقنية لمراقبة موضوع الفحص [وهو هنا الموضوع الذي يقصده الوعي]»[1]. ويعني ذلك أنه يؤكد على ضرورة البدء بوضع الموضوع المراد فحصه أمام الوعي دون أن يصدر أية أحكام وجودية عن علاقة هذا الموضوع بذاته.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن الموضوع المُعطى (أو الواقع) الذي يتأسس بواسطة الوعي أو الذات المدركة له وجوده الموضوعي، بمعنى أن لكلاً من الذات (الوعي) والموضوع (الواقع) وجوده الخاص، فإن وجود كل منهما ليس من خلق الأخر.

وهنا ينبغي أن نلاحظ أن باشلار قد طور معنى القصدية

(1) Bachelard, *Le Rationalisme applique, P*. 78.

Intentionality على نحو يتجاوز فيه المعنى الهوسرلي؛ إذ أن مفهوم القصدية عند هوسرل E. Husserl - كما يعتقد باشلار- ساكن وثابت تماماً too static، في حين أن باشلار يطرح في السلسلة الثانية من كتبه عن العلم وخاصة فيما بين عامي 49- 1953 م رؤيته في سياق الحديث عما يُسميه «الوعي العقلاني the rationalist Consciousness» بوصفه دينامياً dynamic: فأنا أعي شيئاً ما آخر غير ذاتي، وهذا «الآخرOther» يُغيرني. وهذا ما سبق وقد أكد عليه بقوله: «فياللفرح العظيم بهذا التأرجح من الخارج إلى الداخل. بالنسبة إلى عقل متحرر نفسانياً من عبودتي الذات والموضوع، فكل اكتشاف موضوعي هو على الفور تصحيح ذاتي. فالموضوع إذ يُعلمني إنما يُغيرني ويحولني objet si m'instruit, il me modifie, l»[1].

وهذا تأكيد على النزعة الإنسانية عند باشلار ورفضه للمثالية. ولهذا، فإننا لا نندهش عندما يؤكد باشلار على أن الارتباط الباطني بين الذات والموضوع، أو العقل والواقع، لا يتضمن وحدتهما، تقاربهما، اندماجهما، ولكن- بخلاف ذلك- يتضمن «الحد الأدنى لتعارضهما وتقابلهما minimum Opposition، أو على حد تعبيره، «الحد الأدنى لاختلافهما»[2]. بمعنى أنه في احتفاظ كلٍ منهما بهويته الخاصة به، نجد أنهما مرتبطان من خلال اتجاه الذات نحو فهم موضوعها: «فالذات تكون هناك، والموضوع يكون هناك، حاضر وحضورهما المزدوج، ينعكس الواحد في الآخر. وهذا التأمل للحضورالمزدوج هو المعرفة»[3].

ولكن، بالنسبة لباشلار، إن وعي الطفل هو استجابة عقله لتعدد العالم، الثري، والمتحرك، المركب واللطيف، العالم الذي لا يوقظ العقل فحسب؛ وإنما يؤكد له على أنه ثري جداً ومتغير دائماً؛ ولهذا: «فالمعرفة la

(1) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 198.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist***, PP 9, 17.

(3) Lecourt, ***Bachelard ou le Jour et la Nuit, P72.***

Connaissance التي تكون في حالة حركة هي لذلك شكلاً من الإبداع المستمر **«le Création continue**»[1].

ويُفهم من ذلك أن باشلار يرى أن معرفتنا بالطبيعة أو الواقع يمكن أن تكون تقريبية فقط؛ ما دام العالم في حالة تغير واختلاف وتنوع دائم. فالمعرفة هنا- إن جاز لنا القول- كمثل بقعة ضوء في ظلام الواقع، وهذا ما عبَّر عنه باشلار في كتابه «تكوين العقل العلمي»: «إن معرفة الواقع هي نور يعكس دائماً ظلاله في مكان ما، فهي ليست أبداً معرفة مباشرة وممتلئة. وتجليات الواقع ليست على الدوام متواترة. فالواقع ليس دائماً «ما يمكننا أن نعتقده **on pourrait ce qu'croire**»؛ لكنه على الدوام «ما كان يُفترض أن نفكر فيه **ce qu'on aurait dû penser**» ---- ففي مواجهة الواقع، نلاحظ أن ما نعتقد معرفته بجلاء يبهر ما يفترض بنا معرفته ---- فأن البلوغ للعلم معناه- روحانياً- التجدد والقبول بطفرة مفاجئة يفترض بها أن تناقض ماضينا»[2].

ويتبين مما سبق أن باشلار قد تبنى وجهة النظر التقريبية (أوالاحتمالية) منذ بداية تفكيره في فلسفة العلوم عند تقديم رسالته للدكتوراه عام 1927م «رسالة في المعرفة التقريبية». وقد بقيت وجهة النظر هذه هي الغالبة على أفكاره حول هذه المسألة (أي معرفتي للواقع). فباشلار يؤكد أن الاحتمال درس من الدروس التي يستفيدها فيلسوف العلم من الفيزياء المعاصرة التي انتقلت إلى دراسة الجسيمات الصغيرة (كالإلكترون في الذرة مثلاً) التي تحكمها تلك النظرة الاحتمالية. وهذا الاحتمال يتأكد على مستوى معرفتنا بالواقع كصفة له.

وبالتالي، فإن كان باشلار قد أكد على دور الخطأ الإيجابي في بناء المعرفة العلمية؛ فإنه يرى ضرورة أن يتخذ الاحتمال (أو الإمكان)

---

(1) Bachelard, *Essai sur la Connaissance approchée*, *P* 15.

(2) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 13.

كعنصر أساسي وإيجابي في طبيعة معرفتنا للواقع؛ طالما أن التجربة ذاتها لا تقدم لنا واقعاً مطلقاً؛ بل تعطينا احتمالاً. فإنها لا تؤكد لنا خطأ مطلق ولا صدق مطلق[1]. ومن ثَم، تعد معرفتي للواقع تقريبية فلا تكون «مباشرة **immediate**» ولا «**ممتلئة pleine**» أبداً؛ ما دام الواقع ينطوي على التغير والتنوع: فبقدر ما يهب معانيه (أي الواقع) لنا، بقدر ما يحجب ذاته عنا، بحيث تصبح معرفتي به بمثابة اكتشاف عمق من أعماقه المحجوبة عنا. كما أنه ليس هناك معرفة ثابتة لا تتغير. فإن كان العلم يهتم بعملية تحقق الشيء؛ إلا أنه لا يكون مكتملاً ولا كلياً أبداً.

وهنا يوجه باشلار أسماعنا إلى صوت لم يُسمع ندائه بعد، فالمعرفة التقريبية مثلما تفتح عيوننا؛ لنتحدث عن العلاقة الجدلية الجديدة بين العقل والواقع؛ فإنها تفتح عيوننا كذلك على الرؤية الجديدة لأنفسنا؛ إذ أن باشلار يهتم هنا بطرح العلاقة بين الذات والموضوع على المستوى الديالكتيكي التحليلي النفسي، وقد عبَّر عن هذه العلاقة بقوله: «إن المعرفة تأتي إلينا من خلال هجوم العالم، فالعالم يجلب إلينا المعرفة؛ بحيث تُعد لحظة مثمرة تُخصب وعينا بالمعرفة الموضوعية»[2]

ويواصل حديثه قائلاً: «لقد تأسس العلم الحديث عن طريق المشروع the Project، فيما يعلو على الذات، وفيما وراء الموضوع المباشر»[3] يهتم باشلار بربط الفكر بالتجربة ضمن إطار التحقيق: ولذا فإن العالم العلمي هو ما نُحقق. والعلم الحديث يتأسس عن طريق تجاوز الوعي ذاته متجهاً نحو فهم موضوعاته بوصفها خبرات شعورية أو تجارب حية، تلك الموضوعات التي- بدورها- تتجاوز الواقع الحسي المُعطى لنا في خبرة إدراكية مباشرة لينفذ إلى باطنه (أو الواقع الخفي) الذي ينطوي على ماهيته. فهناك دائماً- إذن- توجه من الوعي (أو

---

(1) محمد وقيدي، *فلسفة المعرفة عند جاستون باشلار*، صفحات 183-184.

Bachelard, ***Essai sur la Connaissance approchée***, PP15- 16. (2)

(3) ن باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 14.

الذات) نحو موضوعها الذي تبرهن عليه علمياً بلغة واقعية وعقلية معاً يصاحب فيها التنظير التجريب.

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن باشلار يؤكد على الشروط الذاتية للمعرفة الموضوعية، أي أنه يؤكد على أن الحوار بين الخبرة والنظرية يصاحب بالحوار بين الأساليب الذاتية (أي الأشكال التجريبية، والحدسية للمعرفة)، والأساليب الموضوعية (أي الأشكال العقلية، وغير المتواصلة للمعرفة) للفكر. فالنظرية يجب- إذن- أن ترتبط بالخبرة، ليس في سلبية الملاحظة؛ ولكن في نشاط المشروع التجريبي the Activity of experimental Project. ما دام التقدم العلمي هو نتاج الحوار المستمر بين العقل والخبرة، أنه نتاج تداخل التصورات التجريبية والنظرية التي تندرج تحت موضوع الفحص. أو بتعبير آخر، أن البناءات الابستمولوجية هي نتاج للتداخل بين التصورات النظرية والتجريبية لموضوع الفحص العلمي. وربما هذا ما دفع ماري تيلز إلى القول بأن: «لا باشلار ولا وايتهد Whitehad يمكن أن ينكر أن السؤال عن العلاقة بين العقل والخبرة، بين النظرية والملاحظة، يُؤِّرخ للقرن العشرين---- فما يكون هاماً هو أن موضوع المعرفة العلمية متعالياً transcendent، ولم يكن معطى على نحو مباشر في الخبرة»(1).

ومن ثَم، هناك نزعة مستقبلية **le Futurisme** في معرفتنا للعالم الذي نحيا فيه، وهنا يستشهد باشلار بقول جوي بوسكى J.Bousquet: «بإمكان الإنسان في عالم ولد فيه أن يصير كل شيء»(2). ويعني ذلك أنه ما دام الإنسان يحيا في هذا العالم أو الواقع المتغير والمتنوع والمتجدد دوماً؛ فعليه إذن أن يستبق ذاته نحو فهم معنى الواقع. هذا المعنى المنفتح

---

(1) Mary Tiles, ***Bachelard: Science and Objectivity***, ***PP***.11,57, 65, 126-127.

(2) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة*، ترجمة جورج سعد (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة 1993م)، ص 11.

باستمرار، أو كما سيعلمنا دريدا[1] بعد ذلك أن المعنى الحقيقي مُرجأ باستمرار؛ إذ يعد ذلك نوعاً من تحفيز الإنسان للكشف عن المعاني والدلالات التي ينطوي عليها الواقع باستمرار، والتي لا تتجلى لنا دفعة واحدة: فكلما تكشف لنا معنى فإنه يكون دائماً ناقصاً ويحتاج إلى إكمال. فإنه يحتاج إلى توجه جديد من الذات أو الوعي وكشف جديد، وهكذا دواليك.

إذن، فالتأمل الموضوعي- كما يعتقد باشلار- الذي نتابعه في المخبر أو المعمل يسوقنا إلى إضفاء موضوعية تدريجية تتحقق فيها بآن واحد تجربة جديدة، وفكر جديد. وهذا التأمل الموضوعي، بتقديمه ذاته، وبالحاجة إلى الإتمام التي يفترضها دائماً، يختلف عن التأمل الذاتي، التأمل المتطلع بنهم إلى جملة معارف واضحة حاسمة. ويخرج العالم من ذلك ببرنامج، ويُنهي نهار عمله بالعبارة التي يكررها كل يوم؛ بل ويؤمن أيضاً: «غداً، سأعرف»[2].

ونحن نشعر هنا باقتراب باشلار من هيدجر في رؤيته عن الوجود الإنساني أو Dasein الذي يكون دائماً في حالة تخارج existence، أي الوجود الإنساني بوصفه مشروعاً مقذوفاً به في العالم، حيث أنه يبقى خارج ذاته متجهاً نحو الوجود لينفتح عليه في تكشفه وظهوره، بمعنى أن الإنسان يتخطى أو يتجاوز نفسه باستمرار ليبقى في حقيقة الوجود. فالإنسان لا يكون إنساناً إلا من خلال وجوده في الانفتاح الذي يتعرض فيه لتكشف الموجودات، ويحيا في حالة من فهم الوجود على ضوء إمكانيات وجوده، بمعنى أن الوجود الإنساني يشرع أو يُصمم مشروعاته على أساس إمكانيات وجوده أو من خلال القدرة على الوجود في هذا العالم الذي قُذف فيه. وهذا يؤكد دور الزمانية في تحليل هيدجر لعملية الفهم، أي دور المستقبل في كل مشروع نقدم عليه؛ إذ أن الوجود الإنساني يستبق ذاته إلى أقصى

---

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: دريدا، *في علم الكتابة*.

(2) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 169.

إمكانياته لفهم الوجود وتكشف حقيقته[1].

ومن ثَم، لقد اتخذ باشلار هذا المفهوم من هيدجر- على نحو ما تؤكد على ذلك ماري جونس- الذي طرحه في كتابه «الوجود والزمان Being and Time» عام 1927م، وإن لم يكن معروفاً جيداً في فرنسا في ذلك الوقت.

ونُلاحظ استخدام باشلار لخطوة منهجية أخرى مميِّزة للمنهج الفينومينولوجي، ألا وهي الأبوخية epoche؛ إذ يرى أن تعليق الحكم على معتقدات الحس المشترك المتعلقة بالواقع هي نوع من الانفصال عن الواقع الحسي المباشر مما يجعل الوعي ليس مجرد وعي عقلاني؛ وإنما يصبح وعياً مبدعاً للمعاش الذي يكون بالفعل هناك ولكنه جديد على نحو ما أكد على ذلك في مؤلفيه «النشاط العقلاني في الفيزياء المعاصرة» و «فلسفة اللا» بقوله: «إن التفكير المعاصر يبدأ بالأبوخية، أو بالانفصال عن الواقع»[2].

وبالتالي، فمشروع الوعي- أو بتعبير هيدجر مشروع الوجود الإنساني- قد قاد باشلار نحو أسلوب جديد في التعبير عن الارتباط الباطني بين الذات والموضوع، والتأكيد على استقلالية الذات النشطة عن العالم المتعالي. بتعبير آخر، قد دفعه ذلك إلى التأكيد على أن لكلاً منهما (أي الذات والموضوع) بُنى مستقلة عن الآخر. ولهذا، قد صرح باشلار قائلاً: «عندما تفكر الذات في الموضوع؛ فإن هذه الذات تكتسب- في الأغلب الأعم- عمقاً»[3].

(1) مارتن هيدجر، *نداء الحقيقة*، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة 1977م)، صفحات 77- 78، 104- 105.

(2) Bachelard, ***Philosophie du Non, P.*** 34.

وانظر أيضاً: ***L'Activité Rationaliste de la Physique contemporaine, PP.*** 6-11.

(3) -----------, ***Essai sur la Connaissance approchée, P.*** 18.

فباشلار كما ورد في كتابه «العقل العلمي الجديد» يضم هذه الفكرة عن المشروع بفكرته عن **العمق Depth**. والعمق- بدوره- لا يكون شيء ما مُعطى، ولكنه شيء ما يكتسب ويؤسس من خلال الوعي العقلاني الذي يتسم بالدينامية كي يستطيع التعامل مع هذا الواقع المتغير دوماً، بحيث تعد كل معرفة تقريبية لنا بالواقع بمثابة اكتشاف عمق جديد من أعماق الواقع. وهذا ما دفع باشلار إلى الانتقال من اكتشافات «العقل السحرية thaumaturgic Reason» في علم القرن العشرين- كما تجلى ذلك بوضوح في كتابه «جدلية الديمومة» عام 1936م- إلى ما يُسميه «مُغامري الوعي»[1]؛ طالما أنه ينظر إلينا بوصفنا مشروعاً، مشروعاً خالصاً، بحيث نتعالى ليس عن طريق العالم، ولا عن طريق موضوعاته؛ وإنما بالأحرى عن طريق ذاتنا الخاصة التي تتجاوز وتتخطى ذاتها متجهة نحو فهم الواقع أو العالم الذي تحيا فيه على ضوء إمكانياتها الخاصة، وكذلك عن طريق وجودنا المختلف والمغاير عن وجود الموضوع. حتى يبدو هذا المشروع الخالص لوعينا وكأنه صيرورة، فإنه: «يمكن أن ينطلق مثل الصاروخ عالياً فوق الحياة النفسية المألوفة»[2]؛ وربما هذا ما دفع باشلار لوصف المنهج الفينومينولوجي في كتابه «العقل العلمي الجديد» بقوله: «إن الطابع المميِّز لكل أمواج النظرة الفينومينولوجية المباشرة كمثل الأمواج التي تنجم عن قذف حجر في ماء راكد [أو بحيرة صغيرة]»[3].

وفي هذا الصدد لا يعترف باشلار بوجود الوعي فحسب؛ وإنما يعترف أيضاً بوجود اللاوعي، ويقتبس هنا من جاك جاجي قوله: «شريك **الليبدو Libido** يدعو إلى أن يُفشي عنه»[4].

يبدو أن باشلار قد قبل بوضوح، قوة اللاوعي the Power of the

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 61.

(2) Ibid., ***P***. 62.

(3) Bachelard,***The new scientific Spirit, P*** 92.

(4) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 80.

Unconscious فينا، مستنداً في هذا إلى فرويد S. Freud، وكارل إبراهام K. Abraham، وهافلهك إليس H.Eliss، والأكثر تكراراً منهم، إيرنست جونس E.Jones، بحيث يبين ذلك أن باشلار لديه معرفة عميقة بالنظرية التحليلية النفسية أكثر من قبل.

ومع ذلك، أن اهتمامه باللاوعي نتاج لقراءته الخاصة لنصوص ما قبل العلمية، أي نصوص السيميائيين بوجه خاص، التي قادته لاكتشافه بعداً جديداً في وجود الإنسان، ألا وهو تلك: «الشحنة الضخمة للأسلاف واللاوعي». فإن هذا الجانب المؤثر والفطري فينا يمكن أن يكون مِهْماز للمعرفة a Spur to Knowledge. ذلك على أساس أن باشلار- في المرحلة المبكرة من تفكيره- يرى أن ما يُبدِعه الفنان أو العالم يكون له ينابيع أعمق في اللاوعي[1].

والحقيقة أن باشلار يشير لليبدو هنا باللاوعي- على نحو ما صرح بذلك في الفصل العاشر من كتابه «تكوين العقل العلمي» المعنون باسم «الليبدو والمعرفة الموضوعية»-؛ ذلك على أساس أن الليبدو يحمل علامة اللاوعي بما ينطوي عليه من الرغبة في الصيرورة والتجدد دائماً؛ طالما أنه أكثر من مجرد رغبة عارضة أو عابرة تلح على الإنسان من حين لآخر؛ وإنما- بخلاف ذلك- يتعلق بكل ما يدوم ويبقى فينا. فالليبدو (أوالشهوة الجنسية) ما يكاد يُشبع حتى يتجدد. فهناك طابع جنسي للعقل العلمي في تفسير العديد من الظواهر العلمية والكيميائية لا يمكن إنكاره.

وبلا شك أن هناك اعترافات عديدة من قِبل العلماء بمدى تأثير تلك الشهوة الجنسية أوالليبدو في عملية التفسير العلمي. على نحو ما نجد ذلك بوضوح في اهتمام القدماء بتفسير الحياة الجنسية المعدنية التي على أساسها صُنفت المعادن إلى جنسين، جنس مذكر وجنس مؤنث: إن اليواقيت **les Mâles**- مثلاً- نوعين: الذكور والإناث. والذي فيه

---

(1) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 34.

تكون اليواقيت الذكور أكثر جمالاً ولمعاناً ونيراناً من اليواقيت الإناث.

ومن ثَم، فهذه الجنسية **Sexualisation**، الفاعلة في اللاوعي، والمؤثِّرة بشدة على لاوعي العالم هي التي دفعته لتصنيف المعادن وفقاً لطابعها الجنسي، كما أتاحت لباشلار إمكانية الحديث عن لاوعي العقل العلمي وميوله الجنسية في التفسير؛ بل ودفعته للتأكيد- كذلك- على أن أي علم موضوعي حديث النشأة- أو في بداياته الأولى- لابد أن يمر بتلك المرحلة الجنسية **Sexualiste**، التي يرتبط فيها الوعي باللاوعي، وتمتزج الصور الموضوعية بالرغبات الذاتية.

ولهذا، نجد العديد من البحوث التي أجريت في هذا المجال، والتي تمدنا بأمثلة كثيرة سواء في علم الصيدلة أو في الأبحاث الكهربائية في القرن الثامن عشر، التي أكدت على أن مبدأ الكهرباء العجيب لا بد وأنه مبدأٌ جنسي؛ إذ أن الكهرباء تلعب دوراً هاماً في إخصاب الإنسان؛ بل وإخصاب وتولد ونمو- كذلك- النبات، على نحو ما حدث سواء للسيد بور- الذي يحدثنا عنه القس برتولون- وزوجته، اللذان ساعدتهما الكهرباء على الإنجاب بعد مرور عشرين عاماً من عدم الإنجاب، أو تلك الريحانتين **les Myrts** اللتين تكهربتا في شهر تشرين الأول (أكتوبر) عام 1746م، فتكللتا بالبراعم.

وبعد، لا نندهش حينما نرى باشلار يُنهي حديثه عن الليبدو بقوله: «كان ينبغي للقيام بتحليل نفسي كامل للاوعي العلمي أن نشرع بدراسة المشاعر المستوحاة نسبياً من الليبدو. فاللاوعي يحتاج إلى إفراغ شحنته بوسائل مادية ملموسة»[1]. وعلى ضوء ما تقدم يتبين لنا أن باشلار يشير لليبدو هنا باللاوعي وشريكه فهو الوعي؛ إذ يدعو المحلل النفسي بأن: «يبحث دائماً تحت البداهة الموضوعية»[2].

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 147- 168.

(2) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 38.

وينبغي أن نلاحظ هنا التقاء الفينومينولوجيا بالتحليل النفسي في تفكير باشلار المبكر، على نحو ما تجلى ذلك بوضوح في مؤلفيه «تكوين العقل العلمي» و «التحليل النفسي للنار» عام 1938.

وإن كنا قد عرضنا لأهم الأفكار التي وردت في كتابه «تكوين العقل العلمي» المتعلقة بالليبدو أواللاوعي؛ فإننا سنركز هنا على ما ورد في كتابه «التحليل النفسي للنار»، والذي يؤكد أطروحة باشلار عن ارتباط الوعي باللاوعي، على نحو ما صرح بذلك في مستهل كتابه قائلاً: «سندرس مسألة لم يستطع الموقف الموضوعي أن يتحقق فيها أبداً، فما زالت تتحكم فيها الغواية الأولى بحيث تشوه أقوم العقول وتعيدها على الدوام إلى حظيرة الشعر حيث تحل الأوهام محل الفكر، وحيث تحجب الأشعار النظريات. إنها المسألة السيكولوجية التي تطرحها قناعاتنا عن النار.

وتبدو لنا هذه المسألة بشكل مباشر مسألة سيكولوجية بحيث أننا لا نتردد في الحديث عن التحليل النفسي للنار[1]»[1].

---

(1) لقد أثار كتابه «التحليل النفسي للنار» دهشة بل وصدمة العديد من فلاسفة العلم ودارسي فلسفة باشلار، لم أشهر مؤرخ وفيلسوف علم يكتب توقيعه على ذلك النوع من العنوان الغريب؟! فكيف يمكن لفيلسوف علم مثل باشلار أصدر أكثر من اثني عشر كتاباً في فلسفة العلم، بعد أن تعلم وعلم فلسفة العلم وبعد كل هذا النجاح الذي حققه في هذا المجال لسنوات عديدة، كيف يحدث هذا التحول المفاجىء في اهتمامه، كيف حول اهتمامه إلى التحليل النفسي، الذي لا يهتم بالموجود المُحلل نفسياً ولا حتى بالناس؛ وإنما بالتحليل النفسي لعنصر مادي (أي النار). انظر إلى ذلك بالتفصيل في المقدمة التي أوردها اتين جلسون للترجمة الانجليزية لكتاب باشلار «شاعرية المكان»:

وانظر أيضاً: Bachelard, ***The Poetics of Space***, ***P*** VIII.

David E.Denton, «Notes on Bachelard,s inhabited Geometry», in ***Environmental and architectual Phenomenology*** (Spring, Fall, 1990), P.1.

ويُفهم من ذلك أن باشلار يبين قناعاتنا عن النار وكيف تختلط في هذا المجال الحدوس الشخصية بالتجارب العلمية؛ حيث إن ما يقوم به باشلار هنا هوالقيام بتجارب حميمة تعارض حتماً التجربة العلمية. أو بتعبير آخر، يحاول القيام بتحليل نفسي للقناعات الذاتية الخاصة بظواهر النار.

ولهذا، فلقد خصص باشلار الغالبية العظمى من كتابه «التحليل النفسي للنار» لبيان كيف أن الطب النفسي الحديث أوضح نفسية مشعل الحرائق وأثبت الطابع الجنسي لميوله، وفضلاً عن ذلك يبين لنا كيف أن التحليل النفسي التقليدي درس طويلاً الأحلام التي تتخللها النار. وهي- كما يعتقد باشلار- من أوضح الأحلام وأكثرها تحديداً، وتفسيرها الجنسي هو الأكثر يقيناً.

ويسوق لنا باشلار هنا مثالاً يوضح به الطابع الجنسي المميِّز لإشعال النار، بفكرة الاحتكاك. فمن لوازم التفسير العقلاني أن الإنسان الأول قد أوجد النار بحك قطعة خشب جافة بقطعة أخرى. إلا أن الأسباب الموضوعية التي تُذكر لتفسير كيف توصل البشر لتخيل هذه الوسيلة ضعيفة للغاية. بل لا يجازف في الغالب لإيضاح سيكولوجية هذا الاكتشاف الأول؛ إذ أن الغالبية العظمى من المفسرين تعتقد بأن حرائق الغابات تحدث نتيجة «احتكاك «فروع الشجر في الصيف. وبالتالي، فإنهم يصدرون أحكامهم استنتاجاً مما هو معلوم دون معايشة شروط الملاحظة البسيطة. وهذه الصعوبات لم تغب عن شليجل Schlegel- كما يرى باشلار- فقد بين بوضوح شديد، دون أن يأتي بحل، أن: «المسألة إذا ما طرحت طرحاً عقلياً لا يمكنها أن تتناسب الإمكانيات السيكولوجية للإنسان البدائي»[2].

وهنا يرى باشلار- بخلاف ذلك- أنه إذا كان التفسير العقلي

=

(1) نفس المصدر السابق، ص 12.

(2) نفس المصدر السابق، صفحات 38- 39.

والموضوعي ضعيف القبول حقاً من حيث قدرته على تفسير اكتشاف من قِبَل عقلية بدائية، فإن تفسير التحليل النفسي، بالرغم من كونه يبدو كمجازفة؛ فإنه في النهاية التفسير النفسي الصحيح بالضرورة. وهنا لابد من الإقرار بداية أن الاحتكاك هو تجربة ذات طابع جنسي قوي. ولن نجد صعوبة في الاقتناع بذلك إذا تصفحنا الوثائق النفسية التي جمعها التحليل النفسي الكلاسيكي.

ويذكر لنا في هذا الصدد ماكس موللر Max Muller الذي جلب لدراسات الأصول الإنسانية حدساً نفسياً نفاذاً للغاية، قريباً جداً من حدس التحليل النفسي، فقد ذهب في كتابه «أصل وتطور الدين» للقول: «كم كان هائلا ما يُحكي عن النار!» وهذا كان على وجه التحديد أول ما يُحكى: «كانت ابنة قطعتي خشب» لِمَ هي ابنة؟ من الذي سحرته هذه النظرة الوراثية؟ الإنسان البدائي أم ماكس موللر؟ مثل هذه الصورة، من أية زاوية تكون أكثر وضوحاً؟ هل هي واضحة موضوعياً أم ذاتياً؟ أين هي التجربة التي توضحها؟ هل هي تجربة موضوعية لاحتكاك قطعتي خشب أم هي تجربة حميمة لاحتكاك أكثر رقة، وأكثر ملاطفة يشعل جسداً محبوباً؟»[1].

ويرى باشلار أنه يكفي طرح هذه الأسئلة لكشف موطن القناعة التي تعتقد أن النار هي ابنة الخشب، أو بالأحرى أن النار تنجم من الحب، فالحب- كما يعتقد باشلار- «ليس إلا ناراً لا بد و أن تُنقل للآخر»[2]. فالنار- بذلك- قبل أن تكون ابنة الخشب، كانت ابنة الإنسان؛ ما دامت نابعة من الحب الإنساني. وهنا، فإن تفسير التحليل النفسي يضع كل شيء في نصابه. فمن زاوية التحليل النفسي، قد اكتسبت النار الطابع الجنسي؛ طالما أنها تنتج من الحب المتجسد في صورة الاحتكاك، الذي يُشبه إلى حدٍ ما مداعبات اليد الأكثر حميمية.

---

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 40- 41.

(2) نفس المصدر السابق، ص 42.

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن هذا التفسير الجنسي للنار قد حولها إلى عنصر جنسي تتسم بخصائص ومحددات الكائن الحي؛ بل إنها تخضع لنفس منطق الدورة البيولوجية من ولادة وشباب وشيخوخة وموت. فقد ظلت النار مرتبطة في الثقافات القديمة- مع وجود امتدادات لذلك في الفكر المعاصر- بكل المجازات الجنسية، فهي ترمز لمعاني الخصوبة والولادة والإنتاج والقوة.

وربما ترجع هذه الفكرة عند باشلار بتأثير من السيمياء التي بكل أدواتها المنهجية والتقنية عن اشتغالات وأحلام ذات طابع جنسي لذلك يمكننا القول بأن السيمياء تجسد بلا تحفظ وببساطة الخصائص الجنسية لحلم يقظة النار. بمنأى عن أن يكون وصفاً للظواهر الموضوعية فإنه محاولة لوصف الحب الإنساني في قلب الأشياء. فقد كانت نصوص السيميائيين تكشف عن هذا المعطى الجنسي في بعض المظاهر منها- مثلاً- أن الموقد كان يأخذ دائماً أشكال هندسية، كما يوظف السيميائي إناء يشبه الأعضاء التناسلية للمرأة أو الرجل. فضلاً عن أن كتب السيمياء تحدثت بإسهاب عن زواج الأرض والنار، بحيث ارتبطت النار- إذن- في الفكر السيميائي بهذا البعد الجنسي(1).

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن باشلار في تلك المرحلة المبكرة من تفكيره لم يكتفِ بالمنهج الفينومينولوجي؛ وإنما دمجه بالتحليل النفسي الذي فيه يُسقط العالم محتوى اللاوعي على معارفه وتفسيراته العلمية.

ويواصل باشلار تمسكه بالمنهج الفينومينولوجي في المرحلة المتأخرة من تفكيره؛ ولكن على نحو ينأى فيه عن التحليل النفسي، ويُنحي جانباً مفهوم السببية الذي تبناه في كتبه المبكرة من قبيل «التحليل النفسي للنار». وهذا ما صرح به في كتابه «شاعرية المكان» قائلاً: «كلما تقدم بي العمر، كلما ازداد تحكمي في الاندفاع، والابتعاد عن السبب

(1) سعيد بوخليط، «التحليل النفسي للنار: أو البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري»، صفحات 5- 6.

الضـروري والواجب، متجهاً نحو الشكل الخالص للغة»[1].

ويعني ذلك أن باشلار قد اهتم بفهم ماهية الصورة الشعرية بمنأى عن السببية؛ إذ أن الأسباب التي يسوقها لنا علماء النفس والمحللون النفسيون لا تستطيع أبداً أن تفسر على نحو جيد الطابع المفاجيء أو غير المتوقع للصورة الجديدة، كما أن هذه الأسباب لا تستطيع تفسير تلك الجاذبية التي تتسم بها الصورة التي تظهر لنفس غريبة عن عملية إبداعها. فالشاعر- كما يرى باشلار-: «لا يمنحني ماضي صورته؛ ولكن هذه الصورة تتجذر داخلي»[2]. ومن ثَم، فالمحلل النفسي لا يستطيع فهم ماهية الصورة الشعرية؛ طالما أنه يركز اهتمامه على تحديد معاناة الشاعر الخفية، أي أنه يركز على بيان الأسباب التي أدت إلى إبداع تلك الصورة الشعرية أو ذاك في نفس الشاعر.

في حين أن باشلار يعتقد أننا يمكننا من خلال المنهج الفينومينولوجي: «أن نتلقى الصور الجديدة التي يُقدمها الشاعر بصدر رحب بحيث تصبح الصورة حاضرة، حاضرة فينا، مجردة عن كل الماضي الذي ربما هيأ لوجودها [أي وجود الصورة] في روح الشاعر»[3]. وبالتالي، فالمحلل النفسي ينصرف عن التواصل مع الفنان بوصفه مُبدعاً؛ ليركز بؤرة اهتمامه على التواصل معه بوصفه إنساناً من خلال التركيز على معاناته النفسية، وهذا ما يرفضه باشلار؛ وذلك على أساس أنه: «لا يمكننا قراءة الشعر حينما نفكر في شيء آخر»[4].

ويخلص باشلار مما تقدم أننا لا يمكننا التنبأ بالصورة الشعرية؛ ما دام ليس هناك شيء مُهيأ أو مُجهز من قبل، كما لا يمكننا معرفة أسباب إبداع الصورة الشعرية، تلك الأسباب التي يزعمها المحلل النفسي.

---

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 27.

(2) نفس المصدر السابق، ص 18.

(3) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 7.

(4) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

وإن دل ذلك على شيء- بالنسبة لباشلار- فإنما يدل على تلك: «**الجدة الماهوية la Nouveauté essentielle**»[1]، التي تتسم بها الصورة الشعرية.

ومن هنا، فالمحلل النفسي إن كان يستطيع أن يدرس الطبيعة الإنسانية للشعراء؛ إلا أن بقائه في المجال الانفعالي للشعراء يجعله غير مُهيأ لدراسة الصور الشعرية في تدفقها وانبثاقها، فالصورة الشعرية هي وجود جديد للغة؛ وبالتالي لا ينبغي مقارنتها بأي شيء، ولا ينبغي النظر إليها - على حد تعبير باشلار- بوصفها: «صماماً يُفتح لإخراج الغرائز المكبوتة»[2].

ومن ثَم، إن كان باشلار قد رفض في السلسلة الثانية من كتبه عن الشعر فيما بين عامي 1957- 1961م، التحليل النفسي، مفضلاً الفينومينولوجيا؛ فذلك لأن التحليل النفسي اختزالي، إنه يختزل أو يرد الصور في اللاوعي، واللاوعي إلى الخبرة المُعاشة، إلى الخبرة الاجتماعية الطفولية بوجه خاص. ومن ثَم، فإن تعدد الصور الشعرية يختزل إلى عدد محدد من المعاني بصرامة، وبدون الانتباه إلى حقيقة أن تلك الصور الشعرية هي صور مكتوبة، صور أدبية.

فباشلار يُكيف فرويد عن طريق القول بأن أصل الصور الشعرية ليس اللاوعي- لأن هذا سيقسم الذات كما فعل برجسون، وسيفصلها عن الموضوع- ولكن بالأحرى أصل الصور يكمن فيما يسميه: «المنطقة الوسط بين عتبة الوعي والفكر. «فالصور المادية عند باشلار التي يكون فيها كلاً من الإنسان والمادة مشتركان، تنبع من «منطقة حلم اليقظة المادي الذي يسبق التأمل أو التفكير». فاقترابه لا يعد أبداً اقتراباً وصفياً (تشخيصياً) من الناقد التحليلي النفسي، إنه لا يهتم حقاً بما في الشاعر؛ ولكن بما يفعله الشاعر، بالصور الشعرية أو الأدبية التي تتميزبالدينامية

---

(1) Bachelard, ***La poétique de l'Espace***, P.8.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

وتضفي طابع الدينامية على القارئ. فالقصيدة تؤثر على القارئ ليس عبر نوع خاص من الاتصال اللاوعي؛ ولكن خلال اللغة. فقد تحول باشلار من التحليل النفسي إلى الفينومينولوجيا، وركز بوجه خاص على القراءة، واهتم بوعي القارئ باللغة الجديدة، بما يُسميه «الافتتان بالصور الجديدة».

ومع ذلك، يُكيف هوسرل على نحو ما فعل في عمله عن العلم، مؤكداً على العلاقة الدينامية بين الذات والموضوع؛ لأن وعي القارئ يتغير عن طريق ما يقرأه. هذه الجدة للصور الشعرية تكون لغوية. إنها اللغة الجديدة التي تُغير القارئ[1].

وهكذا، فمن غير المجدي- إذن- أن نبحث لهذا الوعي المبدع عن سوابق لاواعية. وهذا القصور لم يغب عن عالم النفس يونج C.G.Jung، فقد بين لنا أن: «الاهتمام بالعمل الفني يضيع في فوضى متاهة علم النفس، أي من خلال البحث في السوابق والأحداث الماضية، بحيث يصبح الشاعر مجرد حالة مرضية- أو مثالاً توضيحياً- يحمل رقماً في سيكولوجية الجنس المرضية. وهكذا، فإن التحليل النفسي للعمل الفني يبعد بالفن عن غرضه ويُحوله إلى منطقة المشكلات الإنسانية العامة، ومثل هذه المشكلات لا تقتصر على الفنان وحده، كما أنها ليست ذات أهمية بالنسبة لفنه»[2].

وفي هذا السياق يطرح لنا باشلار ملاحظة مثيرة للنقاش، ألا وهي: قال روماني لاسكافي جعله الغرور يتجاوز حدوده: «الاسكافي لا يرتفع فوق الحذاء ne Sutor ultra Crepidam». وهنا يطرح باشلار سؤاله الاستنكاري، ألا يحق للفينومينولوجي أن يقول للمحلل النفسي: «المحلل النفسي لا يرتفع فوق الرحم ne Psuchor ultra Uterum»[3].

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist,*** PP. 11-12.

(2) باشلار، *جماليات المكان*، ص 28.

(3) نفس المصدر السابق، صفحات 28-29.

ويُفهم من ذلك أن باشلار يرى أن المحلل النفسي يغفل عن دراسة الصورة الشعرية في تدفقها وانبثاقها؛ ما دام أنه يحصر نفسه في إطار البحث عن أسباب الإبداع الفني على نحو يُبقي الصورة الشعرية على بعد منه ويجعلها مجردَ موضوعٍ يدرسه من خارجه ويقوم بتأطيره. أو بتعبير آخر، أن المحلل النفسي قدْ ينجح في دراسة الطبيعة الإنسانية للمبدع؛ ولكنه يخفق في الانفتاح على عالم الصورة الشعرية والخبرة بها. وبالتالي، فلا يحق له دراسة الشعر الخالص، ولا فهم الصورة الشعرية في تدفقها وانبثاقها.

وهنا يرى باشلار أن الفينومينولوجيا تكون أكثر ملاءمة في تحقيق أمنيته لبلوغ حقائق القراءة، أو بالأحرى بلوغ الفهم الصحيح لوعي القارىء بالصور المكتوبة؛ على أساس أن الفينومينولوجيا هي في ذاتها فلسفة الخبرة المُعاشة: فقد اعتقد أن مهمة الفينومينولوجيا هي تحديد الخبرات المُعاشة؛ ولهذا فإن الوعي بالأشياء يتم التعبير عنه بكلمة واحدة؛ ألا وهي «**مُعاش vécu**». وما يقصده بالمُعاش هنا، أي «**المُعاش الإنساني le vécu humain**»، واقع الوجود الإنساني الذي يعد وسيط الوجود الخيالي. ومن ثَم، يمكننا إثبات أن: «**شاعرية الحياة une poétique de la vie** تُحيا الحياة من جديد، فإنها تُنعش الحياة»[1].

ومن ثَم، فباشلار كان مُخلصاً وحريصاً على استخدام المنهج الفينومينولوجي في فهم ماهية الصورة الشعرية حتى في كتابه «**شاعرية حلم اليقظة**» الذي قد يكون استخدامه هنا مثار جدل بين القراء، وقد كان باشلار نفسه يعي ذلك على نحو ما صرح لنا في مستهل كتابه قائلاً: «قد يسأل القارىء العادي لماذا يستخدم باشلار المنهج الفينومينولوجي في كتاب محوره التأمل الشعري وأحلام اليقظة؟ لِمَ يُحمل الكتاب أكثر من طاقته حينما يُثقله بالمنهج الفينومينولوجي؟» وقد تكفل بالإجابة على تلك التساؤلات أو بالأحرى الحيرة بقوله: «لقد اخترت الفينومينولوجيا

---

(1) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu,*** P.46.

آملاً إعادة فحص الصور المحبوبة بإخلاص ودقة»[1].

ويتبين من ذلك أن باشلار يرى أننا نفهم ماهية الصورة الشعرية من خلال معايشتنا لها ووعينا بها على نحو يتيح لنا فيه أن نشارك في عالم الصورة الشعرية بحيث تستولي علينا وتطوِّقنا. بحيث إننا نتعلق بالصورة الشعرية؛ مما يتيح لنا أن ننصت إلى رنينها، أو بالأحرى إلى الصوت الهاتف المنبعث منها، والذي يعد المقياس الحقيقي لوجود الصورة الشعرية. ففي هذا الرنين تكتسب الصورة الشعرية- كما يعتقد باشلار-: «**صوتية الوجود une Sonorité d'être**، فالشاعر يتحدث عند **عتبة الوجود Seuil de l'être**»[2]، كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن باشلار يحافظ على المعنى الذي منحه إياه هوسرل للفينومينولوجيا بوصفها «**العودة إلى الأشياء retour aux Choses**»، والذي يُعد بمثابة دعوة إلى توجيه مسار البحث الفلسفي ليبدأ من الجذور، من الأشياء، لا من التصورات. فهوسرل يحاول أن يُعلمنا أن الأشياء ذاتها- لا تصوراتنا عنها- سوف تُخبرنا بكل شيء؛ ولذلك ينبغي أن ننصت ونرهف السمع إليها، إلى ما تقوله لنا![3].

كما أنه حرص على حفظ المفهوم الأكثر دقة لقصدية الوعي التي استمدها هوسرل من برنتانو Brentano بأن: «**كل وعي هو وعي بشيء ما tout Conscience est Conscience de quelque Chose**». ومن هذه الوجهة من النظر، لا يظهر وجود الصورة إلا خلال الوعي، الذي يتولد مع الصورة نفسها التي تكشف له بدورها عما تكون. وهذا ما دفع جورج بول Georges Poulet إلى وصف تلك العلاقة بين الصورة والوعي- في كتابه «الكوجيتو الفينومينولوجي عند باشلار» - كما يشير جان بيير روى- كما يفهمها باشلار بقوله: «أمام الوعي تنتصب

---

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 6.

(2) --------------*La poétique de l'Espace, P.*2

(3) د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، ص 24.

الصورة، على النحو الذي ينتصب فيه الوعي أمام تدفق الصورة»[1]. فبالنسبة لباشلار، أن قدرة الصورة الشعرية على التواصل مع المتلقي هي واقعة ذات دلالة أنطولوجية كبيرة.

والجدير بالذكر أنه لبيان تلك الدلالة الأنطولوجية لعلاقة الوعي (أو المتلقي) بالصورة الشعرية ينبغي إلقاء الضوء أولاً على فهم باشلار لفينومينولوجيا الخيال والصورة المُتخيَّلة: فالصورة المُتخيَّلة هي أسلوب الوعي التي بها يقصد موضوعه؛ إذ أنها بذلك أسلوب خاص للاقتراب من عالم الصورة الشعرية والانفتاح عليه في تدفقه وانبثاقه. ففي عالم الصورة المُتخيَّلة ومن خلاله نرتد إلى عتبة إنسانيتنا الخاصة؛ وذلك حينما نحيا من جديد في ذلك الظهور العجيب والجديد للعالم الإنساني الذي يتجلى لنا من خلال الصورة المُتخيَّلة (أو الشعرية). فمثل هذه الصورة المُتخيَّلة المُبدَعة تجلبنا إلى الحياة الجديدة، فإنها: «تجدد تفكيرنا، ومشاعرنا وأحاسيسنا، أنها تحفظ لنا ذاكراتنا و وعينا بالتنوع والاختلاف والتغير الدائم لعالمنا، أو بالأحرى تُتيح لنا أن نعي ثراء عالمنا على نحو أكثر عمقاً»[2]. وهذا يبين لنا لمَ خلع باشلار على الصورة الشعرية تلك القوى «شبه- الكونية cosmogonic- quasi»، ولمَ ينظر للشعر أيضاً بوصفه «ميتافيزيقا لحظية» كما رأينا سالفاً.

وفضلاً عن ذلك، يتضح لنا لمَ يصف الصورة المُتخيَّلة- كما سنلاحظ فيما بعد- بوصفها احتفالاً دائماً بميلاد الخيال Celebrating the Birth of Imagination، أو بالأحرى بإبداع الخيال لصوره. هذا الميلاد الذي يحمل معه رسالة أو بالأحرى دعوة وبرقية للإنسان بأن ينصرف عن الواقع الطبيعي المدرك علمياً والواقع المادي المدرك سببياً، وأن يحيا في عالمه الإنساني من جديد. فميلاد الصورة المُتخيَّلة يبدو وكأنه وثبة أصيلة وعجيبة للروح التي تُحررنا من غفوة الحياة اليومية وتفتح

---

(1) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image***, P 184.

(2) Thiboutot, «Gaston Bachelard and Phenomenology», P 6.

أعيننا على العالم الإنساني الحقيقي: «فالصورة الشعرية هي ذاتها هذا الانفتاح باحتفال، فهي مثال حقيقي لتلاقي الذات بالموضوع، الوعي بالعالم»[1].

ويتضح من ذلك أن باشلار لا يفهم الصورة المُتخيَّلة بوصفها نتاجاً للنشاط الإدراكي، أو بوصفها نتاجاً للاوعي؛ وإنما- بخلاف ذلك- يدعونا إلى أن نفهم الصورة المُتخيَّلة أو الشعرية في جديتها ومباشرتها؛ أو بالأحرى بالأسلوب الذي به تُحضر ذاتها للقارىء الواعي بمنأى عن مجال السببية الطبيعية وعالم الضرورة المادية. ولهذا، فإن الفينومينولوجي يُطالبنا بأن نفهم الخيال بوصفه يبقى بمنأى عن هذا الواقع المدرك علمياً، أو بالأحرى بوصفه ممثلاً للااستمرارية هذا الواقع. فالخيال ينبغي أن يُفهم بمنأى عن الواقع الطبيعي المدرك سببياً. وبذلك، فإن باشلار ينظر للخيال بوصفه الطريق الوحيد الذي نبلغ من خلاله إلى العالم الإنساني المأهول، ذلك العالم الذي فيه تتجلى وتتجدد حياتنا على الدوام عن طريق تدفق الصورة المُتخيَّلة التي تقول لنا شيئاً ما علينا الإنصات إليه. فهي بمثابة: «نداء يدعونا إلى أن نحيا ميلاد العالم الإنساني من جديد»[2].

ويوضح لنا هذا لِمَ يفكر باشلار في الشاعر بوصفه مُتحدثاً عند «عتبة الوجود Threshold of Being» أيضاً. فبالنسبة لباشلار، الخيال ينصرف عن إعادة إنتاج صور أو ظواهر الواقع؛ وإلا ستقع صوره في مرتبة أدنى من ظواهر الواقع؛ ما دام أنها مجرد ظلاً للواقع أو صورة باهتة من المحسوس، كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد.

ولكن، ينبغي ألا يُفهم من ذلك أن باشلار يفصل الصورة المُتخيَّلة عن الشيء المدرك كأن يفصل الصورة الفنية عن اللوحة مثلاً أو الصورة الشعرية عن القصيدة أو بالأحرى عن الكلمات، ولكن-

---

(1) Ibid., P 6.

(2) Ibid., P 1.

بخلاف ذلك- يؤكد باشلار على أهمية الجانب المادي للصورة الفنية بوجه عام والصورة الشعرية بوجه خاص؛ إذ يرى للظاهرة أو بالأحرى للصورة واقعاً موضوعياً، له شروط موضوعية.

بتعبير آخر، لا يختزل باشلار وجود الشيء أو الموضوع في وعي الذات المُدركة؛ وإنما يؤكد على أن لهذا الشيء وجوده الموضوعي الذي لا يمكن إنكاره خارج الوعي؛ وإن كان يرى أن هذا الواقع الموضوعي للشيء لا يتم وصفه فينومينولوجياً؛ وإنما بالأحرى يُوصف علمياً؛ ما دام أن الوصف أو بالأحرى وصف الواقع الطبيعي يبقى دائماً هدف العلم، كما عبَّر باشلار عن ذلك في سياق حديثه عن العش بقوله: «ليست وظيفة الفينومينولوجيا وصف الأعشاش كما هي في الطبيعة، فتلك مهمة عالم الطيور. وإنما بداية بحث الفينومينولوجيا الفلسفية للأعشاش تكون في قدرتنا على توضيح الاهتمام الذي نُطالع به ألبوماً يحتوي على صور أعشاش، أو بشكل أكثر وضوحاً قدرتنا على استعادة الدهشة الساذجة التي كنا نشعر بها حين نعثر على عش----- فإننا حينما نحلم، نكون فينومينولوجيون دون أن نعلم. فإننا نحيا غريزة العصفور على نحو ساذج بتأكيد الملامح الإيمائية للعش الأخضر بين أوراق الشجر الخضراء»[1]؛ ولهذا يقول باشلار: «إن وصف الأعشاش الفينومينولوجية تصلح فقط لدراسة الصورة الشعرية»[2].

بمعنى أننا نفهم العش- وهو هنا موضوع القصد- كما يبدو في خبرتي به حينما يقصده الوعي كموضوع متخيَّل أو بالأحرى كصورة مُتخيَّلة. تلك الصورة التي لا تكون مباطنة في الوعي؛ وإنما هي أسلوب من الأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه. فاللاواقعية التي تتسم بها الصورة المُتخيَّلة تنتج إذن من تجاوز الواقع الطبيعي والمادي، أي أن هناك معنى في الصورة المُتخيَّلة يكون لاواقعياً، بمعنى أنه ليس كائناً في

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 11.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

العالم الواقعي. ومع ذلك، فهذا اللاواقعي كمعنى- في الصورة- يكون مؤسَّساً في الشيء المدرك أو ذلك الجانب المادي. فالصورة المُتخيَّلة هي معنى لاواقعي يكمن في باطن الشيء المُدرك. فمع باشلار الفينومينولوجي، «تتلقى الصورة كل دلالتها ومعناها في انبثاقها، أي في تدفقها وانبثاقها في اللغة»[1]. بتعبير آخر، أن الصورة الشعرية عند باشلار لا تكون حاضرة إلا في الكلمات، أي في تلك الصور المكتوبة، أو هذا الوجود اللغوي الجديد.

وبهذا، فقد تجاوز باشلار الخطأ الذي وقع فيه سارتر G. P. Sartre من قبل حينما وحد بين- في مؤلفيه «الخيال» 1936م و «الخيالي» 1940م - الموضوع الجمالي والموضوع الخيالي؛ بحيث وحد بين اللاواقعي والخيالي في هوية واحدة تنأى عن الإدراك الحسي. وكأن المعنى أو الصورة المُتخيَّلة مجرد شيئاً يزور الشيء المُدرك (كاللوحة مثلاً)، وليست كائنة فيه، بحيث أنه أحدث فصل قاطع بين المُتخيَّل والمحسوس. وبذلك، فقد فشل سارتر تماماً في أن يجد صلة بين اللاواقعي والواقعي، وفي أن يؤصل المعنى في المحسوس، والمُتخيَّل في المُدرك[2].

في حين أن باشلار قد تجاوز هذا الخطأ حينما أكد في مؤلفيه «شاعرية المكان» 1957م و«شاعرية حلم اليقظة» 1960م على أن للصورة طابعاً واقعياً موضوعياً، بحيث لا يختزل وجود الصورة الشعرية في مجرد كونها صورة مُتخيَّلة؛ وإنما يوجد لها طابعٌ ماديٌ لا يمكن إنكاره. وهنا، يمكننا القول بأن باشلار يؤكد على أن الخيالي يكون مُتأصلاً بشكل ما في الشيء المدرك الذي قد يكون اللوحة أو المقطوعة الموسيقية أو القصيدة الشعرية، وقد عبَّر عن ذلك في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» عام 1948م بقوله إن: «الصورة تكون دائماً هناك

---

(1) Jean- Claude Pariente, ***Le Vocabulaire de Bachelard*** (Paris: Marketing S. A., 2001), P.34.

(2) انظر إلى ذلك بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 195 وما بعدها.

«L'image est toujours là»[1].

وبناءً على ذلك، فبالنسبة لباشلار أن الوعي في التأمل الجمالي لا يكون مطلوباً منه خلق معنى للصورة الشعرية عندما يقصدها على مستوى التخيل؛ وإنما بالأحرى أن يكتشف هذا المعنى من خلال ما يُدركه حسياً، أي في العمل الفني كشيء مُدرك، والذي من خلاله ننفتح على عالمنا الإنساني على نحو أكثر عمقاً، وقد دفع ذلك الباحث جوزيف كياري إلى القول بأننا نشعر مع باشلار بأن: «الوعي يترنح بين المعنى أو الصورة المُتخيَّلة التي تتجلى فينومينولوجياً وتظهر في الشيء المُدرك، وبين طابعها الأنطولوجي»[2].

ومن هنا، فباشلار يدفعنا إلى محاولة الاتصال مع **الوعي المُبدع** **la Conscience créante** للشاعر، من خلال صوره الشعرية الجديدة، التي تُعد ببساطة أصلاً للوعي. هذه الصور الشعرية التي تُصبح- كما يرى باشلار-: «بداية عالم، بداية كون تخيله شاعر ما في حلم يقظته، بحيث ينفتح وعي المتلقي على هذا العالم الذي أبدعه الشاعر»[3].

وهنا يتحدث باشلار عن نمط خاص من الصور المُتخيَّلة التي قد تكون من خلق- وكامنة في- أفعال الوعي المبدع، بحيث تستحيل إلى مجرد موضوعات لا يكون لها وجود مستقل عن الوعي المبدع الذي خلقها، حتى لو أصبحت حاضرة في الكلمات. فهذا النمط الخاص من الصور يحاول باشلار من خلاله أن يتجاوز فكرة أن «لا موضوع دون ذات»، بحيث يجعل للذات موضوعها الخاص والمستقل عن الواقع الخارجي، وقد عبَّر عن ذلك بقوله: «لقد حاولت أن أبرهن مثلاً- مستنداً إلى بعض القصائد- على أن الإحساس بالمتناهي في الكبر يوجد

---

(1) Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*) Paris: Librairie José Corti, 1948), P. 319.

(2) Joseph Chiari, *Twentieth Century french Thought*, P.158.

(3) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 5.

داخلنا، ولا يرتبط بالضرورة بشيء»[1].

وذلك على أساس أن الأماكن لا متناهية الكبر infinite Space، هي الأماكن التي نحلم بها، التي نفحص ضخامتها واتساعها، أو بالأحرى أننا نفحص هنا الوعي ذاته، منذ أن كان الوعي بلا موضوع. فإننا نستشعر باللامتناهي الكبر في داخل أنفسنا. أنه يمس نوع من «تضخيم الوجود Expansion of Being»، أو بالأحرى الدخول في «عالم بلا حدود a limitless World».

فهنا يتحدث باشلار عن الأوجه الإيجابية من «الخبرة الخيالية imaginative Experience» للمكان. فالمكان الضخم والمتسّع vast Space، هو «صديق الوجود the Friend of Being». فهذا النمط الخاص من المكان الذي لا ينطبق مع تلك «الأماكن الطبيعية natural Spaces»، الذي يتيح للخيال أن يلعب بحرية. بإيجاز، إن شعورنا بالأماكن لا متناهية الكبر التي لا تتطابق مع الأماكن الواقعية، هو نوع من الشعور بلا تناهي الوجود. فكلمة «vaste» التي تترجم عادة بكلمة «wide» بمعنى واسع، متناهي الكبر، ضخم، نقول تهبنا هذه الكلمة الشعور بالسكينة والوحدة والرحابة وتفتح فضاء لا نهائي[2].

والجدير بالذكر، أن باشلار في كلتا الحالتين سواء في حديثه عن الصور المُتخيَّلة (من قبيل العش، الطائر، البيت، الأدراج، الصناديق) التي لها وجودها المستقل عن الوعي المبدع وعن الذات المدركة (أي وعي المتلقي)، أو في حديثه عن الصور المُتخيَّلة التي تكون من خلق الوعي المبدع بحيث لا يكون لها وجود (كالصور المعبرة عن اللامتناهي في الصغر واللامتناهي في الكبر) مستقل عن هذا الوعي- نقول في كلتا

---

(1) -----، *جماليات المكان*، ص 11.

(2) John B., «House and Universe»، *وموقعه بحث منشور على الإنترنيت* (WWW. House of leaves. Com/forums/ view topic. Php? T = 22 49), *P*. 7.

الحالتين يؤكد باشلار على أهمية العنصر المادي للصورة الفنية، أو بإيجاز، إنه يؤكد دوماً على أن المعنى أو الصورة المُتخيَّلة تكون مباطنة في المحسوس. وما علينا بعد ذلك، سوى أن نتعامل مع هذه الصورة في تدفقها وانبثاقها، أي في حضورها- مثلاً- في الكلمات. بحيث لا ينبغي على الذات المدركة أو القارىء أن يتعامل مع الصور الشعرية- أوالصور المُتخيَّلة- بأي أسلوب آخر غير الاحتفاظ بذاتية الصور the Subjectivity of Images وكيفياتها المادية الدينامية المتغيرة دوماً.

وهنا ينبغي أن نلاحظ أن باشلار- كما يُنبهنا جيمس هانز J.Hans- قد ركز على نفس المشكلة التي تصارع معها هوسرل، ألا وهي: الأنا واحدية Solipsism، والتي تثير لدى باشلار العديد من التساؤلات: إذا كانت الصورة متغيرة دوماً، وإذا كنا نُدركها فقط على النحو الذي به تؤسس نفسها في وعينا، فكيف يمكننا أن ندعي رؤية الصورة التي قصدها المؤلف؟ وكيف يمكننا تجنب الاستنتاج الذي قد يجعل الصورة شيئاً ما يختلف معناها من قارىء إلى آخر وفقاً لاختلاف القراءة؟»[1].

في الحقيقة أن باشلار كان يعي تلك المشكلات جيداً؛ ولهذا فإنه قد حاول أن يتخطاها من خلال مفهومه عن «**تجاوز الذاتية Transsubjectivité**»، وتأكيده على ما يُسميه- في مستهل كتابه «شاعرية المكان»[2]- **الصور النموذجية Archétype** (Archetypes)، أوبالأحرى تلك الصور المرتبطة بحياتنا المبكرة، أي بطفولتنا التي يكون كل فرد على ألفة بها، فهي دائمة، حية بداخلنا دائماً.

كما سيرد ذكره في سياق الصفحات التالية.

---

(1) James S. Hans, «Gaston Bachelard and the Phenomenology of the Reading Consciousness», in ***the Journal of the Aesthetics and art Criticism*** (Vol.XXXV, No. 3, Spring 1977), ***P***. 318.

(2) Bachelard, ***La poétique de l'Espace***, P. 1.

****

لقد جاءت فلسفة الجمال عند جاستون باشلار لتُمثل- بمعنى ما- هذا الاتجاه الذي ينظر للفن بوصفه صورةً معبرةً. ولكن على أساس جديد مغاير لأسلوب طرح هذه الرؤية في تاريخ الفكر الجمالي. ذلك أن نظرية باشلار ترتكز على نظرية الوعي؛ إذ أنه يهتم بوصف الصورة الشعرية من خلال فينومينولوجيا الخيال. وهذا يعني دراسة فينومينولوجيا الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للروح. ولكن، ليس على النحو الذي يتورط فيه في نزعة شكلانية متطرفة، كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد.

ومن ثَم، يحاول باشلار إيضاح كيف يكون الشعر في علاقة وثيقة مع الوجود والحياة بل والعالم الإنساني حينما تُصبح الحياة مُتجلية عبر حيويتها، وحينما يتجلى الوجود في طبيعته المادية؛ بل وحينما ينفتح لنا عالمنا الإنساني من جديد في الصورة الشعرية ومن خلالها. ولكن، هل يمكن اختزال الفن إلى مجرد تشكيل جمالي خالص؟، أم أنه يقول شيئاً؟، وما علاقة ما يقوله بروحنا وعالمنا الإنساني؟، وما المقصود بانبثاق الوجود في طبيعته المادية عبر الصورة الفنية؟. كل هذه التساؤلات تُمثل محور اهتمام هذا الفصل.

1- أصل (ماهية) الصورة الشعرية عند باشلار:

لقد اتجه باشلار مباشرة لوصف ماهية الصورة الشعرية باحثاً عن أصلها، كما تحدث في خبرة الوعي أوالذات (القارىء)، الذي يحاول فهم هذه الصورة الشعرية من خلال ما تُمثله خيالياً. فكان بحثه ينصب على الخبرة بالصورة الشعرية؛ ليبين لنا كيف تحدث تلك الصورة الشعرية في خبرتنا، وكيف تؤثر خبرتنا في فهم ماهية هذه الصورة. و يرجع هذا إلى فهم باشلار- كالعديد من الفينومينولوجيين[1]- للفينومينولوجيا

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات

كمنهج لوصف عملية اتصال الوعي بالعالم. فمعنى الظاهرة أو الصورة الشعرية يكون مرتبطاً بالذات المدركة أو بأفعال الوعي نفسه. فالوعي أو الذات تؤثر في موضوعها وتفهم معناه.

وبناءً على ذلك، فإننا- كما يعتقد باشلار- لا يمكننا فهم ماهية الصورة الشعرية إلا من خلال الإحالة إلى الوعي أو الذات فقط، وأن الفينومينولوجيا وحدها- التي تهتم بدراسة الصورة كما تحدث في وعي القارىء- تستطيع معاونتنا في استعادة ذاتية الصور، على نحو تتجاوز فيه ذاتيتها، وعلى نحو تتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع، وقد أكد باشلار على ذلك في كتابه «العقل العلمي الجديد» بقوله: «إن هناك حواراً بين العالم والروح؛ فالخبرة الصامتة تكون مستحيلة»[1]. فليس هناك- إذن- خبرات صامتة بعد هذا الحوار الذي استمر خلال عدد كبير من القرون بين العالم والروح.

بتعبير آخر، أن باشلار لا يجعل الصورة الشعرية مجرد موضوع لنا ندرسه من خارجه؛ وإنما يهتم بوصف ماهية الصورة الشعرية كما تحدث في خبرتنا على نحو نُتيح فيه لأنفسنا أن نشارك في عالم الصورة الشعرية و أن نخضع لها وننصت لما تقوله لنا، أوبتعبير باشلار، نهتم بها حينما تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للروح، وهذا ما دفعه إلى القول بأن: «الشعر هو فينومينولوجيا الروح أكثر من كونه فينومينولوجيا العقل La Poésie est plutôt qu'une Phénoménologie de l'esprit, une Phénoménologie de l'âme»[2].

وهنا يوجه باشلار أسماعنا إلى صوت لم يُسمع ندائه بعد في الفلسفة الفرنسية المعاصرة ألا وهو ضرورة التمييز بين العقل والروح[3]، هذا

=

29 وما بعدها.

(1) Bachelard, *The new scientific Spirit*, *P*. 9.

(2) Bachelard, *La poétique de l'Espace*, *P*. 4.

(3) لقد تأثر باشلار بتلك النزعة الروحانية منذ تفكيره المبكر، هذا التيار الروحاني =

التمييز الذي لم نجد له صدى في لغة الفلسفة الفرنسية المعاصرة، وكذلك في علم النفس؛ إذ أنهما لا يستجيبان لموضوعات عديدة نجدها في اللغة الألمانية، حيث كان التمييز بين العقل والروح شديد الوضوح. فباشلار يؤكد على التمايز بين العقل والروح؛ فليس هناك تماثل في الهوية بينهما؛ طالما أن العقل هو الوجه الموضوعي للوعي، في حين أن الروح هي الوجه الذاتي له. والصورة الشعرية بدورها ترتبط بهذا الوجه الذاتي، أي بالروح، فالروح لا تدعو إلى الموضوعية؛ وإنما هي ذاتية، فهي ملكة خيالية Imaginative Faculty أكثر منها عقلية، التي من خلالها تنبثق الصور الشعرية.

أو بتعبير آخر، أن الصور الشعرية- كما يعتقد باشلار- ليست مجرد نتاج لوعينا المألوف. بالعالم العقلي الموضوعي، ذلك العالم الذي يفصل بين الذات والموضوع؛ وإنما بالأحرى الصور هي نتاج مباشر للروح التي تُقيم الحوار مع العالم، هذا الحوار الذي يتعذر وجوده عند العقل.

ويستند باشلار لتأييد تلك الرؤية على تلك الأعمال الفنية التي تشع فيها الروح وليس العقل، على نحو ما يتجلى ذلك في مجال التصوير[1] وبوجه خاص لدى المصور الفرنسي جورج رؤول

= الذي ساد في الفلسفة الفرنسية منذ القرن التاسع عشر ووجد ممثلين له بعد ذلك في القرن العشرين عند برجسون ورافيسون Ravisson ولاشلييه Lachelierوبوترو E. Boutroux، وما أدل على سيادة تلك النزعة من تصريح أحد وزراء نابليون الثالث في خطبة له قائلاً: «أيها السادة هناك مذهب لا يمكن أن تحيا به الجامعة ألا وهو المذهب المادي. وهناك مذهب لا يمكن أن تحيا بدونه الجامعة ألا وهو المذهب الروحاني------- ومنذ دخولي إلى الوزارة هيأت لإقامة تعليم حقيقي للفلسفة، أي لتعليم المذهب الروحاني. «محمد وقيدي، *فلسفة المعرفة عند جاستون باشلار: الإبستمولوجيا الباشلارية وفعاليتها الإجرائية وحدودها الفلسفية*، ص 41.

(1) في حقيقة الأمر لقد استند باشلار على مثال من فن التصوير لتأييد رؤيته الخاصة عن الشعر؛ وذلك على أساس أن هناك علاقة وثيقة بين التصوير والشعر، على نحو ما أكد على ذلك بيكاسو لفرنسوا جيلو، زوجته،: «إن التصوير هو شعر، =

Greoges Rouault[1] (1871- 1958م) الذي كتب عنه رينيه هوجيه René Huyghe بمناسبة افتتاح معرض أعماله قائلاً: «إن أردنا أن نعرف أين يُفجر رؤول التعريفات [أي الدلالات والمعاني] --------- فإن علينا استرجاع كلمة أصبحت موضة قديمة تُسمى الروح»[2].

ويضيف قائلاً إنه لفهم أعمال رؤول وحبها؛ بل والإحساس بها ينبغي علينا أن: «نبدأ من المركز، من قلب الدائرة حيث يستمد كل شيء أصله ومعناه: هنا نرتد مرة أخرى إلى تلك الكلمة المنسية: الروح»[3].

ففي الحقيقة أن الروح- كما يصورها رؤول- تمتلك ضوءاً باطنياً، ذلك الضوء الداخلي أو الباطني الذي لا تُدركه سوى «الرؤية الباطنية

=

شعر مكتوب في أبيات بإيقاعات تشكيلية، وهو لا يمكن أن يُكتب في حالة نثرية أبدا». وقد سبقه سيمونيدس الكيوسي (556- 468 ق. م)- من جزيرة كيوس في بلاد اليونان- في هذا بكثير حينما صرح قائلاً: «التصوير شعر صامت، والشعر صورة ناطقة». انظر في ذلك بالتفصيل: د. إحسان عباس، *فن الشعر* (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1996م)، ص16. ود. شاكر عبد الحميد، ***عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات*** (الكويت: عالم المعرفة، يناير 2005 م)، صفحات 179، 193.

(1) جورج رؤول مصور فرنسي تأثر بالمدرسة التعبيرية، ولكنه بدأ مصوراً بأسلوبه الوحشي (أي كان تابعاً للمدرسة الوحشية في الفن المعروفة بالجرأة في التعبير عن موضوعاتها واستخدام الألوان الصارخة). ففي فنه يمكن أن نلمح سمات شعبية، وكذلك المظهر الرمزي في لوحات المصورين البيزنطيين، فضلاً عن أنه قد قلب في لوحاته القيم التقليدية: فمسخ القضاة قروداً وجعل العاهرات قديسات. كما تطرق في أعماله إلى حياة الفقراء والمهرجين من قبيل: «المهرج المأساوي Clown tragique» عام 1904م. ومن أشهر لوحاته «عشاء الأسد»، «لاعبو كرة القدم» عام 1908. د. محسن عطيه، *اتجاهات في الفن الحديث* (القاهرة: دار المعارف، الطبعة الرابعة، سنة 1997م)، صفحات 121- 122.

(2) باشلار، *جماليات المكان*، ص 20.

(3) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

Vision intérieure»؛ إذ يعبر عن هذا الضوء الباطني أو بالأحرى الروح بعالم من الألوان الساطعة الصارخة. ومن ثَم، ينبغي على من يريد فهم لوحات رؤول، كما يُطالبنا هوجيه: «أن يُشارك في هذا الضوء الباطني الذي لا يكون مجرد انعكاساً لضوء العالم الخارجي؛ وإنما هو نتاج تلك الرؤية الباطنية، أو بالأحرى نتاج الروح»(1). فرؤول يبدو هنا وكأنه مصورٌ، منتج أضواء **un Producteur de Lumières**، فإنه يُعايش المعنى الحميم للشغف باللون الأحمر، ففي ثنايا هذا يوجد روح في صراع، تحمل في طياتها صراعاً بين ما هو خارجي وما هو باطني.

ومن ثَم، فإن فن تصوير كهذا هو ظاهرة الروح. ويستدل باشلار من ذلك بأن الصفحات التي كتبها هوجيه تعزز فكرته حول كونه أمراً معقولاً أن نتحدث عن فينومينولوجيا الروح. فالوعي المرتبط بالروح يكون أكثر استرخاء وأقل قصدية من الوعي المرتبط بالعقل، وفي هذا الصدد يقتبس باشلار قول بيير- جان جوف P. J. Jouve بأن: «الشعر هو روح تفتتح شكلاً La Poésie est une âme inaugurant une forme»(2). بمعنى أن الشعر بوصفه روحاً، فإنه يفتح لنا آفاق عالم جديد ألا وهو عالم الصورة الشعرية لننفتح عليه في تكشفه وظهوره؛ ولهذا فإن عبارة جوف يمكن اعتبارها دليلاً واضحاً على فينومينولوجيا الروح. هذه الروح التي يصفها باشلار في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله: «**إن الروح هي الضوء اللامرئي une Lumière invisible**، والضوء بدوره هو الروح المرئية»(3).

ويعني ذلك أن ماهية الشعر تتجلى من خلال تلك الروح التي تشع وتسطع في الصورة الشعرية ومن خلالها. فبالصورة الشعرية تتجسد الروح وتُصبح مرئية، والروح بدورها تجدد أحاسيسنا ومشاعرنا،

---

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 21.

(2) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***. 6.

(3) -----------, ***La Terre et le Rêveries de la Volonté, P***. 292.

ولتأكيد باشلار على أهمية الروح نجده يستهل الفصل الثالث من كتابه «حدس اللحظة «بقول ميترلينك Mäeterlinck عن الروح: «لو طلب مني أعز شخص عندي أي اختيار يجب أن يقوم به، وأي ملجأ يكون أكثر عمقاً وأكثر تحصيناً وأكثر راحة لأجبته بأن يحمي مصيره في **ملجأ الروح le Refuge de l'âme** التي تسعى إلى الكمال»[1]. هذا المأوى الروحي الذي نقيم فيه حينما نحيا بقرب الفن بوجه عام، والشعر بوجه خاص، الذي بدوره يحرر الروح ويشفيها من التعب الاجتماعي ويسمو بها على كل أعباء الشهوة والهوى ويحررها من إلحاح الرغبات ويجدد الإحساس المستهلك.

ويُفهم من ذلك بأنه ليس هناك علاقة حميمة بين الروح بوصفها أصلاً للشعر وبين الصورة الفنية التي بدورها تجعل الروح مرئية فحسب؛ وإنما هناك سمة التعاون بينهما فإن كان الفن يحرر الروح من الرغبات والشهوات ويُجدد أحاسيسها المستهلكة؛ فإن الروح بدورها تُجدد أحاسيسنا ومشاعرنا في الفن.

ففي حقيقة الأمر، أن رؤية باشلار للشعر بوصفه فينومينولوجيا الروح يُذكرنا بهيجل Hegel، الذي نظر للفن على أنه التجليّ المحسوس للفكرة the Idea أو الحقيقة المطلقة a bsolute Truth. والفكرة المطلقة أو الفكرة في شكلها المطلق هي ما نتحدث عنها بوصفها الروح، تلك الروح التي تتجلى- بوجه خاص- في مرحلة الفن: «فالجمال هو الفكرة حين تُدرك في إطار حسي»[2]. وإن كان هيجل يرى الفن بوصفه إحدى الأشكال الأساسية الذي يتجه نحو الحقيقة؛ طالما أن غاية الروح هي أن تعي ذاتها، ووسيلتها في بلوغ هذا الوعي الفن والدين والفلسفة. وبذلك، قد كان الفن عند هيجل خطوة على الطريق إلى الفكرة أو

---

(1) باشلار، *حدس اللحظة*، ص 75.

(2) ولتر ستيس، *فلسفة هيجل*، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، تقديم د. زكي نجيب محمود (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة 1980م)، ص604.

الحقيقة المطلقة.

في حين أن باشلار برغم رؤيته للشعر بوصفه فينومينولوجيا الروح؛ إلا أنه لم ير الروح بوصفها الحقيقة المطلقة؛ ذلك على أساس أنه لا يرى في الفن تعبيراً عن حقيقة ما. وإنما- بخلاف ذلك- أن نزعة باشلار الإنسانية هي التي وجهته نحو النفاذ للروح و فهمها في كل تجلياتها، وخاصة في مجال الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص، على نحو ما عبَّر عن ذلك مينيديز بيدال Menendez Pidal- كما يصرح الباحث فيدريكو كارسياركا F.Carciarca في كتابه «أغنية عميقة: ونَثر آخر»- بقوله: «إن النزعة الإنسانية تفتح الأعين على الفهم العميق للروح الإنسانية في كل تجلياتها»(1).

ومن ثَم، فإننا حينما نتعامل مع الصور في عالم الروح ونتساءل عنها، فإن هذا السؤال- بتعبير جيمس هانز-: «لا يكون مجرد سؤالاً عن الرؤية [أي رؤية الصورة]، ولكنه سؤال عن وجود الصورة كما تحدث في خبرة الوعي أو الذات، إنه سؤال عن الصورة في مباشرتها وجدتها؛ بل وفي تدفقها وانبثاقها في الوعي»(2).

ويعني ذلك أن الصورة الشعرية نفسها وليس تصوراتنا عنها هي التي تكشف لنا عما تكون وعلى النحوالذي تكون عليه: «فالصورة المُتخيَّلة هي **حضور Préséntation**، أوبالأحرى **إبداع Création**-- -- وجود جديد ---- ومن ثَم، فالصورة لا تُعبرعن أي مُعطى يسبق وجودها، لا في العالم، ولا في الروح»(3).

(1) Federico Carciarca, ***Deep Song: and other Prose,*** edited and translated by Christopher Maurer (A new Directions Book, 1980), ***P***. 61.

(2) James, «Gaston Bachelard and the Phenomenology of Reading Conciousness», ***P***. 316.

(3) Partiente, ***Le Vocabulaire de Bachelard, PP***. 21, 34, 53.

ولهذا، لا ينبغي- كما يُطالبنا الفينومينولوجي- أن نحاول وضع سوابق للصورة الشعرية[1] حينما نكون في حضرة وجود الصورة نفسها؛ وإنما- بخلاف ذلك- يجب علينا أن نبدأ من الصورة الشعرية في وجودها الخاص، بحيث يكون الوعي مستغرقاً تماماً في الصورة التي تظهر في اللغة المتميزة عن **اللغة المألوفة le Langage habituel**، تلك **اللغة التي تتحدث le Langage parle**- بالصورة الشعرية- لغة جديدة، ألا وهي لغة الشعر.

وبالتالي، ما علينا سوى أن نحضر أمام الصورة الشعرية، ونتيح لها أن تتحدث كي تُفصح لنا عن ماهيتها: «فما الصورة الشعرية سوى **علامة على وجود جديد le Signe d'un être nouveau**»[2]. هذا الوجود الجديد للصورة الشعرية الذي يتجلى وينبثق حينما يتم فهم الصورة الشعرية على النحو الذي تظهر وتحدث به في خبرة القارىء قبل أن يُفسدها التفكير بإطاره التصوري الغامض؛ لأن الصورة- كما يعتقد باشلار-: «لا تقدم مادة للتصور»[3]. فالتصور بوصفه نتاجاً للعقل يقوم بتأطير الصورة المتخيَّلة وتطويقها؛ بل ويخنق الحياة فيها؛ وذلك حينما يمنح للصورة الثبات؛ إذ يهبها معنى واحد، وكذلك حينما يدرسها من الخارج مما يحول بينه وبين المشاركة في عالمها. فالصورة- بخلاف ذلك- تكون دوماً جديدة: «فكل صورة بسيطة تكون **كاشفة للعالم un Révélateur de Monde**»[4]. ويعني ذلك أننا لا نحيا من خلال الصورة الشعرية الظهور والتجلي الجديد لعالمنا الإنساني فحسب؛ بل إن الحياة نفسها تُصبح متجلية عبر حيويتها وديناميتها المتغيرة

(1) يُطالبنا باشلار بذلك بوجه خاص في مستهل كتابه «شاعرية حلم اليقظة» بقوله: «إن الصورة الشعرية تُضيء الوعي بمثل هذا الضوء، الذي يكون من العبث تماماً أن نبحث له عن لاوعي سابق عليه».

Bachelard, *La poétique de la Rêverie, P*. 3.

(2) Bachelard, *La poétique de l'Espace, P*.12.

(3) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 50.

(4) نفس المصدر السابق، ص 173.

والمتجددة دوماً.

وبالتالي، فإن كل من يُسخر فكره للتصور، وكل من يمنح روحه للصورة فإنه سيدرك تماماً أن التصورات والصور يسيران على طريقين منفصلين من الحياة الروحية؛ طالما أن طريق التصور لا يقودنا إلى الالتقاء بعالم الصورة الشعرية نفسها لنسكن بقربها وننصت إلى رنينها كي تُفصح لنا عن ماهيتها، وقد عبَّر عن هذا المعنى بقوله: «ليس هناك نتيجة للجمع بين الصورة والتصور. فليس بينهما أبداً علاقة نسب مُعاشة **filiation vécue** ------ إذ أن من يركز تفكيره تماماً على التصورات، ومن يمنح حبه كله للصور، يعرف تماماً أن التصورات والصور تتطورا على خطوط منفرجة أو متباعدة من الحياة الروحية»(1).

وبناءً على ذلك، فإننا ينبغي أن نتنحى عن إعطاء أوامر للصورة؛ طالما لا يمكننا فهم ماهية الصورة إلا بالصورة نفسها، حالمين بها. فمن السخف إذن أن ندعي دراسة الخيال موضوعياً؛ إذ أننا لا يمكننا أن نلتقي بالصورة حقاً؛ إلا إذا كانت تخاطب متعتنا الجمالية وتجدد أحاسيسنا ووعينا بثراء عالمنا.

ومن ثَم، فأننا حينما نقارن- على نحو ما يفعل العقل- صورة بأخرى؛ فإننا نواجه خطر فقدان المشاركة في ذاتية الصورة، فالصور غير قابلة للتصنيف مثل التصورات، وقد عبر عن هذا المعنى في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله: «إن الصورة لا تستسلم للتصنيف مثل التصورات. ولنفس السبب فإنها تكون صافية ونقية للغاية، فلا تنقسم إلى أجناس تفصلها وتتباعد عن بعضها البعض»(2). وهكذا، فإننا - كما يقول باشلار-: « لن نجني سوى خيبة الأمل؛ إذا ما طمحنا لجعلهما يتعاونان [أي الصور والتصورات]»(3). فالتصورات ليست

-----------, *La poétique de la Rêverie*, *P*.45. (1)

Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, *P*. 289. (2)

(3) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 51.

صوراً، والصور بدورها لا تعد وتكوّن لنا التصورات، وهذا ما يؤكد عليه باشلار في كتابه « فلسفة اللا» حينما طرح رؤيته الخاصة: للتصور بوصفه «لا- صورة- **Image non**»، وعن الصورة بدورها باعتبارها «**لا- تصور non-Concept**»[1].

وبناءً على ذلك، فإننا إذا كنا نفكر في التصورات، فينبغي علينا أن نحلم بالصور؛ حتى يتسنى لنا رؤية: «**انفتاح الصورة Ouverture d'Image**»[2]. فمع الصورة الشعرية، ندخل في المجال الجمالي الذي لا يُحاكي الجمال الطبيعي أو الواقعي؛ وإنما «**المجال الشاعري le Règne poétique**»[3] الذي يُبدع الموضوعات والعالم؛ طالما أن تلك الرؤية للصورة الشعرية تعد- كما أطلق عليها فات دينتون Watts- Dunton- بمثابة: «انتعاش الدهشة»[4]، على نحو ما تصرح بذلك ماري آن كاوس M. A.Caws في مقالتها المعنونة باسم «الواقعية المنفتحة لباشلار وبريتون» فالصورة هي التي تُثير دهشتنا إزاء الموضوعات الطبيعية الحاضرة فيها كوجود جديد مُبدَع كما لو كنا لم نرها من قبل. وهذا يُفسر لنا لمَ يطلق باشلار على الصورة اسم: «**منفتح على العالم une Ouverture au Monde**»[5].

ويُفهم من ذلك أن الصورة الشعرية عند باشلار ليست مجرد محاكاة للواقع، أو صورة باهتة من الموضوع الطبيعي؛ وإنما بالأحرى هي صورة جديدة تُعيد تجديد وإبداع الموضوعات الطبيعية، وتكشف الروح الباطنية الكامنة بداخل تلك الموضوعات، فمع الصورة- بتعبير

---

(1) -----------, *La Philosophie du Non*, *PP*. 139-140.

(2) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image***, ***P***.205.

(3) لقد استخدم باشلار هذا المصطلح على مدار كتابه «شذرات عن شاعرية النار».

(4) Mary Ann Caws, «The Réalisme ouvert «of Bachelard and Breton», ***P***. 306.

(5) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu***, ***P***. 160.

باشلار-: «**نُوجز العالم on Résume le Monde**»(1).

فالشعر يسود عالماً، أو بالأحرى هو عالم جديد تدعونا فيه الصورة الشعرية بأن نحيا على نحو ننفتح فيه على عالمنا الإنساني الحقيقي بمعزل عن واقعنا المادي الطبيعي الذي نحيا فيه في حالة من نسيان إنسانيتنا الحقة. فكل صورة مُتخيَّلة عند باشلار- إذن- هي أمل للجديد وإعلاء للوجود نفسه. ولهذا، نجد باشلار ينظر دوماً لوجودنا بوصفه: «وجوداً **مقذوفاً jeté** به في العالم»(2). فالفعل الشعري يقذف الحالم- سواء كان الشاعر الحقيقي، أوالقارىء بوصفه حالماً آخر- في عالم ما، سواء في العالم الخارجي كالحال عند الشاعر الذي يقيم حواره الحميم معه، أو في عالم الصورة الشعرية كالحال عند القارىء الذي ينفتح فيه على عالمه ووجوده الإنساني، أو بالأحرى في **صورة كونية une Image cosmique**، سواء جلبها لنا الشاعر إلى الصورة الشعرية من خلال انفتاحه على العالم في باطنه، أو انفتح عليها القارئ على النحو الذي تحضر به في عالم الصورة. وما علينا عندئذ سوى تحمل مسؤولية فهم عالمنا وإنسانيتنا من جديد التي ننفتح عليها في الصورة الفنية ومن خلالها.

ولا ينبغي أن يولد الانطباع بأن تأكيد باشلارعلى التمييز والتمايز بين الصورة والتصور بأنه يُصدر أحكاماً سلبية على التصورات، أوأنه يضعها في مرتبة أدنى من الصور؛ وإنما- بخلاف ذلك- يؤكد باشلار على أهمية التصورات الخاصة في مجال التفكير. ولكن تعامل العقل مع التصورات شيء، وتعامل الخيال مع الصور هو شيء ما آخر. وبالتالي، ينبغي أن تُفهم الصورة على النحو الذي تكون عليه قبل أن يُجمد التفكير حياتها بتصوراته؛ طالما أن الصورة تسبق التصور.

وهذا ما أكد عليه الباحث دوجلس أودجارد D.Odegard بقوله

---

(1) Ibid., *P.*160.

(2) Ibid., *PP.*160-161.

إن: «الصورة المُتخيَّلة تحدث قبل عين العقل the Eye of Mind»[1].

فإنهما وإن كانا نتاج- كما نوهت من قبل- قطبي الوعي الجيد [أي العقل والخيال]؛ إلا أن لكل منهما مجاله الخاص الذي يعمل فيه: فبينما الصورة هي نتاج الروح؛ فإن التصور هو نتاج العقل، هذا العقل الذي يصفه باشلار في مقاله «خبرة المكان في الفيزياء المعاصرة» بقوله إن: «**العقل الإنساني la Raison humaine**»، شأنه شأن «**شعاع الالكترون le Rayon de l'Electron**»، لا يكون سوى **ملخصات إحصائية Résumés statistiques**»[2].

وبناءً على ذلك، فإن العقل حينما يتعامل مع الصورة، فإنه سيقوم بالبحث عن معنى ثابت لها بنوع من التفكير الإحصائي، ذلك المعنى الثابت الذي يخفق في التواصل مع حياة الصورة المتجددة دوماً. وقد صرح باشلار بذلك في كتابه «شذرات عن شاعرية النار» قائلاً: «لقد قضيت حياتي أعمل على جانبين، أحدهما يندرج تحت علامة التصور، والآخر يندرج تحت علامة الصورة»[3]. ففي حين أن التصور **تكويني أو تركيبي constitutive**، فإن الصورة **تعددية variationelle**، وقد عبَّر باشلار عن ذلك في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله: «إن الصور لا تُصنف باعتبارها تصورات. فهي لا تحصر نفسها في دلالتها المعبرة. وإنما- على العكس من ذلك- أنها تقصد أن تتجاوز دلالتها المعبرة دوماً. عندئذ، فالخيال يكون متعدد- **الوظائف multifonctionnelle**»[4]. وبالتالي، فإن الطابع الديناميكي المتغير الذي تتسم به الصورة الشعرية ينأى عن ذلك الثبات الذي يمنحها إياه

(1) Dougles Odegard, «Images «, in *Mind,* edited by Prof. Gilbert Ryle (Vol.XXX, No. 318, April 1971), *P.*262.

(2) Bachelard, ***L' expérience de l' espace dans la Physique contemporaine*** (Paris: Universitaires de France, 1937), ***P.*** 72.

(3) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, P.*** 33.

(4) -----------, ***La Terre et les Rêveries du Repos,PP.***6- 7.

التصور؛ إذ أن من ميزات الكتابة الشعرية- أو الأدبية- أنها لا تحمل معنى واحد.

ولفهم هذا الطابع المميِّز للصورة بوصفها تعددية ينبغي أن نقترب أكثر من فهم ماهية الصورة من خلال مقارنتها **بالمجاز Metaphor**. وينبغي التنويه هنا أولاً على أن تلك المقارنات التي يعقدها باشلار لبيان ماهية الصورة نابعة من اعتقاده بأن المفهوم يتخذ طابعه المميِّز كليةً في ظل علاقته بالمفاهيم الأخرى كالتصور والمجاز، التي تحدده. وفضلاً عن ذلك: «فكل المفاهيم دينامية، وفي ثنايا علاقاتها تنبثق ماهيتها»[1].

ولقد واصل باشلار في كتابه «شاعرية المكان» بحثه عن ماهية الصورة الشعرية على ضوء تأكيده على اختلافها الجذري عن المجاز. فالمجاز- كما يعتقد باشلار-: «يهبنا جسداً واقعياً متعيناً لمعنى أو بالأحرى لانطباع يصعب التعبيرعنه»[2]. ويعني ذلك أن المجاز- بالنسبة لباشلار- يعبر عن شيء واحد بواسطة شيء آخر، فإنه يُشير دائماً إلى معنى، أو بالأحرى يوجهنا نحو شيء في العالم. أو بتعبير آخر، أن المجاز يعبر تعبيراً غيرمباشرعن شيء من العالم أو الواقع.

وبالتالي، فالمجاز يتسم بكيفيات سلبية؛ ما دام أنه مجرد تصور عقلي واقعي وثابت وغيرمباشر؛ بل ومكوَّن ليشير إلى معنى محدد. فتلك الكيفيات تُعد- كما يعتقد باشلار- سلبية؛ لأنها تجعل الكلمة الشعرية ثابتة. فطالما المجاز يُشير إلى شيء ما واقعي؛ فإنه- بذلك- يحصر ويحدد الكلمة الشعرية لتدل على إشارة محددة.

هذه الإشارة أوالدلالة تجعل المجاز واقعياً ومكوَّناً في سلسلة سببية تحدد حركته، بحيث تجعله موجهاً نحو شيء واقعي محدد. وقد أكد باشلار في أكثر من موضع من كتبه على ارتباط المجاز بالواقع، على نحو

(1) Daniel Mcarthur, «Why Bachelard is not a scientific Realist», in ***The philosophical Forum*** (Vol. XXXIII,No.2,Summer 2002), ***P***.167.

(2) باشلار، *جماليات المكان*، ص 88.

ما عبَّر عن ذلك في كتابه «فلسفة اللا» بقوله: «إن للمجاز نفس السمات العامة التي للواقع، والواقع بدوره لا يُفكر فيه ولا يُفهم على نحو مغايرعن المجاز»[1]. ولهذا، يأخذ باشلار على الواقعية رؤيتها للمجاز بوصفه مرتبطاً باللاواقع، مما دفعها للاعتقاد بضرورة التنحي عن استخدام المجازات والرموز.

ولكن، على الرغم من كون تلك الكيفيات ضرورية بالنسبة لعملية التصور العقلي وأساسية للفكر؛ إذ أن هذا الوجه الثابت للصورة الشعرية هو الذي يُتيح للعقل أن يعمل ويؤدي وظيفته، نقول على الرغم من ذلك إلا أن المجاز يفتقر إلى تلك القيمة الفينومينولوجية التي تتسم بها الصورة.

ومن ثَم، لا يمكننا دراسته فينومينولوجياً؛ وإنما بالأحرى أنه لا يستحق مثل هذا الجهد، فالمجاز في أفضل حالاته مجرد صورة مصطنعة **une Image fabriquée**، ليس لها جذوراً عميقة؛ إذ أنه مجرد تعبير عابر لا يستحق أن يُستخدم إلا مرة واحدة فقط. ولذا؛ يُطالبنا باشلار بأن: «نتجاهله [أي المجاز][2] فعلى القارىء ألا يفكر فيه كثيراً ------

---

(1) باشلار، *فلسفة الرفض: مبحث فلسفي في العقل العلمي الجديد*، ترجمة د. خليل أحمد خليل (بيروت: دار الحداثة، الطبعة الأولى، سنة 1985م)، صفحات 10، 81.

(2) إن باشلار يدعونا إلى ضرورة أن نتجاهل المجاز في مقابل اهتمامنا بالصورة المتخيَّلة؛ إلا أن نورثروب فراي- بخلاف ذلك- الذي أخذ عن فيكو (1668-1744م) نظرية المراحل المتعاقبة في اللغة ينظر للاستعارة بوصفها المرحلة الأولى «هذا هو ذاك»، التي تسبق مرحلة الكناية «هذا لذاك»، ومرحلة الوصف (الكلمات الصحيحة تعين الأشياء)، فهو يعتبر الاستعارة تابعة للشأن الأدبي: «إن أولى وظائف الأدب، وتحديداً الشعر، هي أن يواصل إنتاج المرحلة اللغوية الأولى الاستعارية حين تسود المراحل اللاحقة، وأن يواصل تقديمها كصيغة لغوية لا يجوز لنا أن نقلل من أهميتها، وأن نتركها تغيب عن نظرنا.» إيمانويل فريس، برنار موراليس، *قضايا أدبية عامة*، ص 75.

-- وبخلاف المجاز، ينبغي عليه أن يركز على الصورة؛ إذ أنها تهب وجودها للقارىء، فإنها واهبة الوجود **Donatrice d'être**»[1].

ويُفهم من ذلك أن الصورة بوصفها واهبة الوجود، أو بالأحرى باعتبارها تهب وجودها للقارىء حينما يكون في حضرتها ومنفتحاً عليها، نقول يُفهم من ذلك أن الصورة نفسها هي أصل الوعي.

بتعبير آخر، أن ما يريد أن يخلص إليه باشلار هنا هو التأكيد على أن الوعي حينما يتجه نحو الصورة قاصداً فهم ماهيتها، أي حينما يكون في حضرتها مُشاركاً في عالمها ومُنفتحاً عليه ومنصتاً لما تقوله، فإنها (أي الصورة) عندئذ تكشف له عما تكون وعلى النحو الذي تكون عليه. فالصورة هي التي تؤسس نفسها في وعينا- أو بتعبير باشلار- هي التي تتجذر بداخلنا.

ومن ثَم، فلم يكن غريباً أن ينظر باشلار للصورة الشعرية الخالصة- كما يقول في كتابه «الهواء والمنامات»- داخلنا بوصفها: «فاعل فعل يتخيل **imaginer** وليست مفعوله»[2]. فهي أصل للوعي؛ ما دامت هي التي تؤسس نفسها في وعينا، فإنها ذلك: «البزوغ والانبثاق المُفاجيء في النفس فإنها أكثر من مجرد منتج عابر للوعي»[3].

ولكن، إذا كانت الصورة هي ما يبقى ويدوم في وعينا، فإننا نجد المجاز مجرد تعبير زائل عابر لا يدوم ولا يستخدم سوى مرة واحدة؛ وإلا سيصبح مجرد تعبير مُبتذل، وفي هذا الصدد يسوق لنا باشلار مثالاً مستمداً من برجسون؛ ليبين لنا نموذجاً من المجاز بوصفه تعبيراً عابراً. فبرجسون- كما يصرح باشلار في كتابه «شاعرية المكان»- قد استخدم في كتابه «التطور المُبدِع l'Evolution créatrice» مجاز الدرج، بالإضافة إلى مجازات أخرى كالملابس الجاهزة؛ ليبين لنا قصور فلسفة التصور،

---

(1) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***. 80.

(2) ---------, ***L'Air et les Songes, P***.22.

(3) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, PP***. 1,4.

فالتصورات عند برجسون هي أدراج يتم تصنيف المعرفة داخلها، إنها ملابس جاهزة، تلغي فردية المعارف المُعاشة.

ولهذا، يصبح التصور تفكيراً ميتاً؛ لأنه- بالتحديد- تفكير مصنف، وقد عبَّر برجسون عن هذا المعنى بقوله: «ليست الذاكرة قوة (ملكة) لتصنيف الذكريات في درج، أو لتدوينها في سجل. فليس هناك سجل ولا درج»[1]. ثم، يُفاجئنا بعد ذلك باستخدام نفس المجازات ألا وهي الدرج والملابس الجاهزة للتعبير عن شيء ما آخر، ألا وهو العقل؛ إذ أن العقل حين يواجه شيئاً جديداً يتساءل: إلى أي مقولاته ينتسب؟ في أي درج سهل الفتح نضعه؟ وأي من الملابس الجاهزة تصلح له؟[2] وقد جاء هنا بهذا المجاز؛ لأنه يعتقد أن الملابس الجاهزة تكفي لتكسي العقلاني المسكين.

ويستدل باشلار من ذلك بأن المجاز- كالحال عند برجسون- يتصلب ويثبت على حال واحد يفقد معه تلقائيته إذا ما قُورن بتلقائية الصورة. فقد أفرط برجسون في استخدام هذا المجاز على مدار كتبه سواء في حديثه عن العقل وتصوراته، أو في الحديث عن الذاكرة. ومن ثَم، فالمجاز لا يزيد عن كونه مجرد تعبيرعابر يطرأ مصادفة للإنسان. وبالتالي، فمن الخطر أن نحوله إلى فكر، فهو بالأحرى مجرد «**صورة مزيفة une fausse Image**».

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أنه بينما يظل المجاز مرتبطاً ومتشبثاً بمعنى واحد يشير به إلى شيء محدد من العالم، نجد الصورة تحث على الدوام على تجاوز المعاني؛ أو بالأحرى تجاوز دلالتها المُعبرة. في حين أن وظيفة المجازات لا تتعدى- بذلك- مجرد كونها: «تكميل لقصوراللغة التصورية»[3].

---

(1) برجسون، *التطور الخالق*، ص 15.

(2) باشلار، *جماليات المكان*، ص 89.

(3) ---------------***L'Air et les Songes, P***. 291.

وهى بهذا المعنى مجرد «**تصور مُتخيَّل le Concept imagé**»[1]؛ طالما أنها تشارك الصورة في كونها مُبدعة، على نحو ما تشارك التصور في تعلقه بالمعنى الواحد الثابت الذي يتعامل معه العقل. فإنها تتوسط بين التصور والصورة: «فإنه [أي المجاز] يعمل **كوجود هجين un être hybride**، لا يستطيع أن يشارك في وجه القيم التصورية والخيالية»[2].

وبالتالي، فالمجاز مجرد صورة قديمة ومستهلكة، فهو مجرد صورة مُعادة ترتكز مهمته في إعادة الإنتاج، بحيث يبتعد كثيراً عن تلك الوظيفة الإبداعية التي تتسم بها الصور؛ ولهذا فإن مجاز: «**نهاية الإبداع chant du Cygne**[3]»[4]، الذي تحدث عنه باشلار في كتابه «الماء والأحلام» في سياق حديثه عن ذلك الموت الجنسي، أو بالأحرى موت الرغبة الجنسية la mort désir sexuelle، التي لم يعد لها صدى في اللاوعي، يصدق على المجاز نفسه، كما يتصوره باشلار.

أو بالأحرى- بتعبير الباحثين جيبس رياموند G.Raymond وجودي بوجدون فيش J.B.Vich- إن المجاز عند باشلار يشير إلى «مشهد- واحد one- shot»[5]؛ طالما أنه يميل إلى تثبيت الصورة في معنى واحد. وفضلاً عن ذلك، إن استخدام المجازات ليس طابعاً مميِّزاً للإبداع الفني؛ إذ أن لغة الحياة اليومية ثرية وممتلئة بالمجازات أيضاً. ومن ثَم، فالمجاز- على نحو ما أكد على ذلك كلاً من جورج لاكوف G.

---

(1) Bachelard, ***L' Eau et les Rêves: Essai sur l' imagination de la Matière*** (Paris: Librairie José Corti, 1942), ***P***. 101.

(2) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image, P***.52.

(3) إن كلمة Cygne تعني إوز عراقي، ولكن حينما تأتي هذه الكلمة في سياق تلك العبارة «Chant du Cygne» فإنها تدل على نهاية أوخاتمة الإبداع.

(4) Bachelard, ***L'Eau et les Rêves, P***. 48.

(5) Gibbs Jr., Raymond W., and Jody Bogdono Vich, «mental Imagery in Interpreting poetic Metaphor», in ***Metaphor and Symbol*** (Vol. 14, No. 1, 1999), ***P***.2.

Lakoff ومارك جونسون M. Johnson في كتابهما المعنون باسم «مجازات نحياها»، كما يشير الباحث محمد العبد-: «ليس ملكاً للشاعر وحده؛ وإنما هو ملك لكل الناس؛ ما دام أنه حاضر في كل مجالات حياتنا»[1].

ونحن نشعر هنا باقتراب باشلار من الرؤية الكلاسيكية لمصطلح المجاز، الذي يعني أن ما نقوله بالفعل يكون مختلفاً عما نعنيه، رغم أننا يمكن أيضاً أن نقول ما نعنيه على نحو مباشر. ووفقاً لذلك، فإن المجاز قد أصبح يُنظر إليه- كما يقول جادامر-: «بصورة غير مُنصفة على أنه شيء ما فاتر وغير فني. طالما أنه في حالة المجاز يجب أن تكون الإشارة معروفة سلفاً»[2].

أي إن وظيفة المجاز ترتكز بالنسبة لكليهما (أي باشلار والرؤية الكلاسيكية) على الوظيفة الصحيحة للإشارة، بحيث يوجه نظرنا نحو شيء ما آخر يمكن أن يحدث في خبرتنا أو ندركه مباشرة.

ومن ثم، ينبغي أن نلاحظ هنا أن تلك الرؤية الباشلارية الكلاسيكية للمجاز إن دلت على شيء فإنما تدل على إخفاق باشلار في إدراك الطابع الماهوي المميِّز للمجاز. ذلك الطابع الذي يكشف عنه جادامر بوضوح في سياق حديثه عن الرمز كشكل من أشكال المجاز. فجادامر يفهم اللغة الرمزية للأدب باعتبارها لغة قصدية intentional Language، أي لغة تقصد معنى على نحو يشبه الإيماءة حينما تقصد معناها: فلغة الأدب باعتبارها لغة قصدية تشير دائماً إلى معنى، أو توجهنا نحو شيء من العالم والوجود الذي تُعيِّنه أو تَعْنِيه الكلمات، وهذا ما لم يدركه باشلار؛ لأنه لم يستطع أن يتجاوز ويتخطى تلك الوظيفة الإشارية للمجاز ليرى- على نحو ما أدرك ذلك جادامر- أننا لن نجد هذا المعنى (أو الشيء الذي تعنيه الكلمات) خارج اللغة.

---

(1) محمد العبد، «الصورة والثقافة والاتصال»، في *مجلة فصول* (العدد 62، ربيع وصيف،2003م)، ص 138.

(2) جادامر، *تجلي الجميل*، صفحات 114- 115.

فالمعنى لا يتجه خارج صوتيات اللغة ليعين وجوداً ما؛ لأن اللغة تجلب الخارج إلى الداخل، وهذا يتحقق في أسمى صورة في لغة الشعر التي تجلب الوجود إلى بيت اللغة، فاللغة هي مسكن الوجود[1].

ومع ذلك، فلم ينظر باشلار للصورة الشعرية بوصفها مجازاً؛ إذ أن المجاز إشاري؛ وبالتالي فإنه يشير إلى شيء واحد فقط. في حين أن: «**القصيدة هي كتلة من الصور une Grappe d'Images**»[2]. فالصور في القصيدة متعددة المعاني، فهي كمثل سلسلة من المرايا[3] موضوعة بزوايا مختلفة؛ بحيث حينما نكون في حضرة الصورة يُعكس ويُضاء لنا عمقاً من أعماقها أوبعداً من أبعادها، فإنها لديها دوماً الكثير مما يمكن أن تقوله لنا. ولكنها مرايا سحرية؛ إذ أنها لا تظهر لنا على نحو مباشر داخل القصيدة؛ وإنما تتخفى وراء مظهرها الحسي.

وبناءً على ذلك، فإننا ينبغي أن نُدرك أن هناك علاقة بين المظهر الحسي للصورة أو هذا الشكل الفني (الذي يكمن في العلاقات الكائنة بين العناصر التشكيلية في العمل) وبين الصورة المتخيَّلة بوصفها الموضوع الجمالي في القصيدة؛ إذ أن: «الصورة [كشكل فني] تُنير الطريق

(1) د. سعيد توفيق، «الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين»، في *مجلة ألف* (العدد الثالث والعشرون، سنة 2003م)، ص 26.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 7.

(3) ويُذكرنا هذا بحديث أستاذنا الدكتور محمود رجب عن فلسفة المرآة التي يمكن من خلالها الجمع بين بُعدي الواقع واللاواقع في وقت واحد؛ طالما أن الصورة المنعكسة على صفحة المرآة صورة محسوسة. فنحن نستطيع أن نراها بأعيننا وأن نشير إليها بأصابعنا؛ أي أنها موضوعية وواقعية. لكن الصورة تختلف،مع ذلك، عن أصلها المحسوس الذي يقوم خارج المرآة، من حيث أنها تفتقر إلى ذلك «القوام المادي» الذي يمكن الإمساك به، فهي بالنسبة إلى أصلها مجرد خيال أو لاواقع. ومن ثَم، فالمرآة تصبح رمزاً، ينتقل بالقارىء من الظاهر إلى الباطن. انظر إلى ذلك بالتفصيل: د. محمود رجب، «رمز المرآة في الفلسفة»، في ***مشكلات فلسفية*** (نشرة خاصة، سنة 2001م)، صفحات 39-96.

إلى الموضوع [كصورة متخيَّلة] وتساعد على إظهاره»[1]. أو بتعبير باشلار، «المادة هي مرآتنا المؤثرة، والتي تهتم بإثارة البهجة الخيالية»[2]. بمعنى أنه مع القصيدة يصبح السطح (أي المظهر الجمالي) والعمق (أي الصورة المتخيَّلة) قريبان؛ إذ أنه من خلال رؤيتنا للسطح، وتجاوزنا إياه ننفتح على العمق.

ومن مجمل ما تقدم، يتبين لنا أن عالم الصور عند باشلار عالم إبداعي، لا يكتفي فيه الوعي بإدراك العالم؛ بل يُعيد إبداعه ويحوله من عالم مصمت إلى عالم حي، من صورة مطابقة للواقع إلى صورة مبدعة له: «فالصور تجمع بين الذات والموضوع، بين الرائي والمرئي، فلا تُضحي بالرائي في سبيل المرئي كما تفعل الوضعية، ولا بالمرئي في سبيل الرائي، كما تفعل المثالية ----- حتى يستطيع الإنسان أن يحيا في عالم واحد قادر على التعامل معه بدلاً من أن يحيا في عالمين»[3].

ومن هنا، فقد حافظ باشلار على ذاتية الصورة على نحو تجاوز فيه بالفعل ذاتيتها؛ وذلك حينما اهتم بوصف ماهية الصورة الشعرية بدءاً من الصورة ذاتها كما تحدث في وعينا وخبرتنا المباشرة بها- وليس من تصوراتنا عنها- لأن الصورة تنطوي على ماهيتها في باطنها. ولكن، إذا كانت الصورة متعددة المعاني ومتجددة دوماً، فكيف استطاع باشلار أن يتجاوز مشكلة إمكانية اختلاف معنى الصورة من قارىء لآخر؟، وفضلاً عن ذلك، كيف يتعامل الشاعر مع الموضوع الطبيعي أو بالأحرى مع الصورة الطبيعية في إعادة تجديدها و إبداعها؟

وهذا ما سوف يتكشف لنا خلال الصفحات التالية.

---

(1) Dayc Lewis, ***The poetic Image*** (London: Jonathan cape, 1947), ***PP.*** 80, 88.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P.*** 23.

(3) د. حسن حنفي، «عالم الأشياء أم عالم الصور؟»، في ***مجلة فصول*** (العدد62، ربيع وصيف 2003)، صفحات 23- 27.

2- الصور الشعرية بوصفها صور الطبيعة (الماء، والهواء، والنار، والأرض):

لقد تبين لنا حتى الأن أن باشلار قد خطا خطوة نحو محاولة تجاوز مشكلة الوقوع في الذاتية، أو بالأحرى تجاوز ذاتية الصورة الشعرية من خلال الاهتمام بوصف ماهيتها كما تؤسس نفسها في وعينا، وعلى نحو ما تحدث به في خبرتنا المباشرة بوصفها نتاج مباشر للروح. ويعني ذلك أنه يحاول أن يحافظ على ذاتية الصورة الشعرية على نحو يتجاوز فيه ذاتيتها. وهذا لا يمكن أن يحدث- كما يعتقد باشلار- إلا من خلال مفهوم الصور النموذجية كمفتاح لتجاوز- الذاتية. ولكن، ما المقصود إذن بالصور النموذجية؟

إن الصور النموذجية هنا تعني الصور الأصلية، أو بالأحرى الصور المادية التي يكون كل فرد منا على ألفة بها؛ وبالتالي يستجيب لها بنفس الأسلوب. وقد عبَّر باشلار عن ذلك في كتابه «شاعرية المكان» بقوله: «إن كل صورة عظيمة هي **ببساطة كاشف عن حالة روح ما** **Révélatrice d'un état d'âme** ------- ولذا، فإننا نستجيب لها بنفس الأسلوب. حيث أننا إذا نجحنا في إدراك الصورة في تدفقها وانبثاقها؛ فإن كل فرد منا سيستجيب لها بنفس الأسلوب»[1]. ولهذا، يؤكد باشلار على أن هذه الصور المادية النموذجية تلائم حياتنا، فإنها أكثر من مجرد شيء مباشر؛ بل إنها كيفيات مادية يُدركها القارىء: فإنه يشعر بالأرض، ولديه شعور بالراحة والدفء حينما يتخيل النار، كما يشعر بالأمان والاحتواء والألفة حينما يتخيل- كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد- البيت. فالبيت- كما يقول باشلار- «**أكثر من مجرد مشهد طبيعي le paysage**، إنه حالة روحية ---- إنه [كصورة شعرية] يقول **ألفة** elle dit **une intimate**»[2].

---

(1) Bachelard, ***La poétique de l'Espace***, ***PP.***77-78.

(2) Ibid., P. 77.

ومن ثَم، فباشلار يؤكد على تلك المادية للصور الشعرية على نحو يتجاوز فيه التورط في أي تفسيرات ميتافيزيقية غامضة؛ إذ أنه بدون هذه الألفة، ليس هناك صورة شعرية؛ على أساس أن تلك الصور الشعرية النموذجية مرتبطة بحياتنا المبكرة، أي بطفولتنا. ويعتقد باشلار أن هذه الصور الشعرية تقودنا إلى طفولتنا وتجعلنا نحياها من جديد؛ فالصورة الشعرية بوصفها صورةً متخيَّلة تجعل المتلقي قادراً على استحضار الصورة المتخيَّلة لموضوعه الخاص أو لذكريات طفولته الخاصة، التي تعد صوراً نموذجية، حية بداخلنا دائماً.

وهنا نلمح عند باشلار علاقة ثلاثية الأبعاد تتجلى في تأكيده على العلاقة الوثيقة بين الشاعر والصور والطفولة: فقد نسجهم داخل نسيج واحد لا ينفصم: «فبدون الطفولة، ليس هناك عالم كوني حقيقي. وبدون الأغنية الكونية، ليس هناك شعر»[1]. على أساس أن الطفولة المبكرة هي ذلك الوقت حيث تمتزج الأحلام، والأرواح والواقع. ومن ثَم، فقد ربط باشلار بينهم برباط وثيق؛ إذ حينما نفقد رؤية عالم الطفولة يعني ذلك أن نفقد التأثير الكوني للصورة الشعرية؛ بل نفقد الشعر نفسه. ولهذا، يؤكد باشلار مِراراً وتكراراً على التأثير الكوني للصورة الشعرية؛ إذ أن الصورة الشعرية تتعامل مع العالم في إعادة تجديده وإبداعه، هذا العالم بعناصره الطبيعية، أوبالأحرى بصوره المادية النموذجية المرتبطة بطفولتنا.

ومن الملاحظ هنا أن باشلار قد استمد مفهوم الصور النموذجية- كما يشير الباحث كريستوفيدس في مقاله «إستطيقا باشلار»- من المحلل النفسي يونج، الذي طرحه في مقاله المعنون باسم «علاقة علم النفس التحليلي بالفن الشعري»، حيث أن الصور النموذجية عنده ليست أسطورة؛ ولكنها قوى نفسية كامنة في اللاوعي. وقد استند يونج في ثنايا حديثه عن الصور النموذجية على تلك الصور المستوحاة من شعر

---

(1) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, P***. 109.

مود بودكين Maud Bodkin، من قبيل الحديث عن الشجرة، السمكة، والنسر، والماء، والأرض، تلك الصور النموذجية التي لم تدفع يونج لوصفها باعتبارها الفائض النفسي للخبرات اللاواعية التي لا تحصى فحسب؛ وإنما لتفسير العملية الإبداعية بوصفها تتضمن «الانتعاش اللاواعي للصور النموذجية»[1].

ويُفهم من ذلك، أن الصور النموذجية- كما يعتقد يونج- تكون قابعة وكامنة في اللاوعي، بحيث تأتي العملية الإبداعية لتكشف عنها وتجعلها تتجلى وتنبثق في الصورة الفنية. ولهذا: «فالصورة هي شيء ما آخر- غير التصور- فإن لها وظيفة أكثر نشاطاً، فإن لها بلا شك معنى في الحياة اللاواعية؛ فإنها تدل على الأعماق الفطرية. ولكنها تحيا الافتقار الإيجابي للتخيل»[2]. وبذلك، ينبغي علينا عندئذ أن نربط الصور الأدبية بالحياة اللاواعية؛ طالما أن الصور النموذجية تجتاز- كما يعتقد باشلار متأثراً بيونج- كل مناطق حياتنا النفسية؛ فهي- بذلك- متجذرة في لاوعينا.

ولكن، في ظل هذا التشابه بين باشلار ويونج نلمح تطويراً لهذا المفهوم عند باشلار؛ إذ جاء ليُثري مفهوم الصور النموذجية عند يونج من خلال التأكيد على الطابع الديناميي للصور النموذجية، على نحو ما أكد على ذلك في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الراحة» بقوله: «بالنسبة لهذا المحلل النفسي [أي يونج] الصورة النموذجية هي الصورة التي لها جذورها العميقة جداً في **اللاوعي Inconscient** -------- ولهذا، لم يكن كافياً القول بأن الصور النموذجية تحضر بوصفها مجرد رموز؛ وإنما ينبغي أن نُضيف بأنها تعد رموزاً ديناميية **مُحركة les Symboles moteurs**»[3].

---

(1) Christofides, «Bachelard's Aesthetics» , *P*. 267.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 76.

(3) ------------, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P.*** 270.

ويعني ذلك أن باشلار قد أراد أن يؤكد على أن الصور النموذجية أكثر من مجرد حالة نفسية لاواعية؛ فإنها رموز مُحركة تحث وتدفع الشاعر لجلب تلك الصور المادية النموذجية الكامنة في لاوعيه إلى الحضور والانبثاق على نحو جديد في صوره الشعرية، بحيث يُصبح كل فرد على ألفة بها.

والجدير بالذكر أن تلك العلاقة بين الصور النموذجية واللاوعي عند يونج قد دفعت باشلار- في المرحلة المبكرة من تفكيره- إلى التأكيد على وجود ثمة علاقة وثيقة بين **العمل الشعري l'Œuvre poétique** والعقد سواء أكانت **عقداً نفسية les complexes psychologiques**[1] على نحو ما تجلت في كتابه «التحليل النفسي للنار»، أو كانت **عقداً ثقافية les complexes culturels** كما طرحها في كتابيه «لوتْريامون» عام 1939، و«الماء والأحلام» عام 1942.

فقد أكد باشلار على العلاقة الوثيقة بين العمل الشعري والعقد النفسية، التي بدونها لا يمكن للعمل الشعري أن يتواصل مع اللاشعور، كما لا يمكنه أن يحصل على وحدته. ولهذا، فإذا ما غابت العقدة؛ فإن العمل الشعري المجتث من جذوره (التي تكمن في اللاوعي) يبدو عندئذ بارداً، مصطنعاً وزائفاً. وبالتالي، فإننا عندما نعترف بعقدة نفسية ما ينطوي عليها العمل الشعري، فإننا سندرك بشكل أفضل، وبشكل أكثر تركيباً ذلك العمل الشعري.

(1) يرى آلان روس Alan C.M.Ross- في المقدمة التي أوردها لترجمته لكتاب باشلار «التحليل النفسي للنار» إلى الانجليزية- أن ما يُسميه باشلار «عقدة Complex» ربما يكون من الأفضل أن يسمى شيء ما آخر؛ لتجنب الخلط بينها وبين العقد النفسية الخالصة في الحياة الواقعية. ينبغي عليّ أن أطلق عليها «أسطورة Myth»؛ لأنه بالنسبة لي (أي روس) الأسطورة هي «المبدأ البنائي في الأدب a Structural Principle in Literature».

Bachelard, ***The Psychoanalysis of Fire***, ***P.*** VII.

ولهذا، فإننا لا نندهش عندما يؤكد باشلار على أن العمل الشعري حتى إذا لم يكن مكتملاً؛ وإذا تضمن تعديلات وتكرارات مثلما الحال عند أونيدي O'Neddy، حينما انشد أغنية «الليلة الأولى للنار واللهب première Nuit de Feu et Flamme» قائلاً:

في وسط الصالة حول وعاء رماد الموتى الحديدي
المنافس المهيب من حيث الحجم لكؤوس الجحيم
فيه بنش[1] جميل ذو لهب منشوري
يبدو وكأنه بحيرة كبريتية تحرك أمواجاً
ولا إضاءة للمشعل المظلم
سوى فتيل البنش، ذلك الشراب الروحاني
كم هي خالصة النزعة الأوسيانية[2] في هذا التتويج
لرؤوس ذات جباه غير لامعة[3].

وبالرغم من أن الأبيات سيئة؛ إلا أنها تكدس- كما يصرح لنا باشلار- كل تقاليد المحروقة[4]، وتشير بشكل جيد للغاية إلى» **عقدة هوفمان le complexe de Hoffmann**«[5] التي تلصق فكرة الكحول

(1) البنش: عبارة عن شراب مُسكِر مؤلف من كحول وتوابل مختلفة.

(2) النزعة الأوسيانية: نسبة إلى الشاعر الأسكتلندي أوسيان.

(3) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، صفحات 34، 125.

(4) المحروقة: عبارة عن مزيج لزج من كحول محروق في السكر.

(5) إن هذه العقدة هي «عقدة البنش»، والتي اشتهرت باسم «عقدة هوفمان»، والتي تقوم على اعتقاد أساسي بأن ماء الحياة هو ماء النار (أي الكحول)؛ بمعنى أن الكحول هو أقرب المواد في طبيعته إلى النار. وذلك على أساس أن الكحول هو ماء يحرق اللسان ويشتعل بسبب أصغر شرارة، ويختفي مع ما يحرقه فهو التواصل بين الحياة والنار. فالكحول أيضاً غذاء سريع يضع فوراً حرارته في قلب الصدر. فإنه يُظهر تأثيره بكميات صغيرة. وهذا الطابع الخاص للكحول (أو ماء النار) يتجلى من خلال تقاليد المحروقة والبنش، التي تنتج هذا الكحول المُسكِر المسكر الساخن، والتي فيها نشهد جريان اللهب على الكحول حينما يُحرق أمام الأعين في

الذي يشتعل على انطباعات ساذجة. فبالنسبة للشاعر، كل من الكبريت والفسفور يُغذيان منشور اللهب، والجحيم حاضر في هذا الحفل غير البريء. ولو كانت قيم حلم اليقظة أمام اللهب قد غابت عن هذه الصفحات؛ لما استطاعت قيمتها الشعرية مساندة قراءتها. فلقد عوض هنا لاوعي القارىء نقص لاوعي الشاعر. فإن مقاطع أونيدي الشعرية لا تستقيم إلا بتعبير «النزعة العظيمة» الخاصة بلهب البنش. إنها بالنسبة لنا- كما يصرح بذلك باشلار-: «استحضار لعصر بأكمله حيث كان شباب فرنسا الرومانتيكيون يجتمعون فيه حول قدح بنش، وكانت محروقات الشهوة تُضيء- كما قال هنري مورجو Henry Murgor- الحياة البوهيمية»[1].

إن البنش الذي تحدث عنه الشاعر أونيدي الذي يجسد لنا عقدة هوفمان، كان يرتبط باعتقاد أن ماء- الحياة **l'eau de Vie** هو ماء النار (أي الكحول) **l'eau de Feu**؛ على أساس أن نار الحياة تُحرق أمام الأعين المندهشة وتدفئ. وفي هذا الصدد يستدعي باشلار- بوصفه قارئاً[2]- ذكرياته الخاصة عن صنع المحروقة أثناء طفولته في أعياد الشتاء الكبيرة، فيحكي لنا: «كان أبي يسكب في صحن كبير نبيذ كرمتنا. وكان يضع في وسطه قطعاً من السكر المكسر، أكبر القطع الموجودة بالسكرية. فكان اللهب الأزرق ينزل على الكحول المُمدد مُحدثاً صوتاً صغيراً، ما أن يلمس عود الكبريت حد قطعة السكر. وكانت أمي تُطفئ

=

أعياد الشتاء. ومن ثَم، فكحول هوفمان هو الكحول الذي يشتعل؛ فهو موسوم بالعلامة الكيفية والذكورية جداً للنار. وهذا يعد واحداً من أكثر المعالم تمييزاً لأعمال هوفمان، من حيث هو عمل خيالي، هو أهمية الدور الذي تلعبه ظواهر النار. فقد كانت النار- وبوجه خاص الكحول- بمثابة الشخصية الدرامية في أعماله. نفس المصدر السابق، صفحات 119- 122، 137.

(1) نفس المصدر السابق، ص 126.

(2) يسوق لنا باشلار هنا مثالاً جيداً على قدرة الصورة على جعل القارىء قادراً على استحضار الصور المتخيَّلة لذكريات طفولته الخاصة.

الثريا. كانت هذه هي لحظة السرور الاحتفالي المهيبة بعض الشيء. كانت الوجوه المألوفة، وإن كانت تصبح مجهولة فجأة وهي شاحبة، تلتف حول المائدة المستديرة. وللحظات كان السكر يُطقطق قبل أن ينهار هرمه، وكانت بعض الأهداب الصفراء تفرقع في أطراف اللهب الطويل الشاحب. وكان أبي إذا ما تراقص اللهب، يُقلب المحروقة بمعلقة حديدية. فكانت المعلقة تحمل طرفة من النار وكأنها أداة من أدوات الشيطان. عندئذ كنا ننظر: الإخماد المتأخر يجعلنا نحصل على محروقة شديدة الحلاوة»[1].

فقد وصف باشلار لنا من خلال السطور السالفة خبرته الشخصية بهذا الكحول السكري والساخن، الذي تولد من اللهب في منتصف ليل مرح، والذي تجسد بشكل واضح في شعر أونيدي، الذي يؤكد على القيمة الرومانسية للبنش. تلك القيمة التي يتعذر علينا- كما يعتقد باشلار- فهمها؛ إن لم تتوفر لنا الخبرة الشخصية بهذا الكحول السكري الساخن.

وما يريد أن يخلص إليه باشلار من خلال المثال سالف الذكر هو التأكيد على أنه بالرغم من أن أسلوب تلك الأبيات الشعرية ركيك للغاية، وما يتسم به شعر أونيدي من فقر شعري؛ إلا أنه يظل محتفظاً بوحدته لمجرد أنه طُعِّمَ بعقدة هوفمان. هذه العقدة التي تربطنا بقوة بصورة أولية، بذكرى طفولية.

وفي واقع الأمر، لم يكتفِ باشلار بالحديث عن علاقة العمل الشعري بالعقد النفسية فحسب؛ وإنما يجذب الانتباه في «لوتْريامون «لوجود تلك العقد الثقافية. هذه العقد الثقافية التي اتخذ على عاتقه مهمة تفسيرها بعد ذلك في كتابه «الماء والأحلام»، وبيان كيف تُسهم في تقديم الوسائل لتجديد النقد الأدبي. فهذا النقد المُخصب يبقى: «**سيكولوجيا أدبية Psychologie littéraire**؛ ما دامت العقد الثقافية

---

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 119- 121.

قد طُعِّمَت من العقد [أي العقد النفسية] الأكثر عمقاً، التي أعدها التحليل النفسي»[1].

ويعني ذلك أن باشلار يريد أن يوجه انتباهنا إلى تلك العقد سواء النفسية أو الثقافية المستمدة من- والمؤسسة على- العقد النفسية، وكأنه يُطالبنا (كمتلقين) بوجه عام ويُطالب النقد الأدبي بوجه خاص بأن نهتم بتأمل تلك العقد المتجسدة في الأعمال الشعرية، والتي من خلالها تكتسب تلك الأعمال وحدتها وأصالتها. ولهذا، يؤكد باشلار على الدور الهام الذي تلعبه العقد في تأمل الصور الشعرية. وهذا ما أكد عليه إحسان عباس في سياق تعريفه للصورة الفنية في كتابه «فن الشعر» بقوله: «الصورة هي ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة رمزية»[2]. بمعنى أن العمل الشعري ينطوي دائماً على عقد نفسية ما يجسدها لنا في صوره الشعرية.

ومن ثَم، فبالنسبة لباشلار إن أحلامنا وصور كل شاعر قد تحددت عن طريق الامتزاج بالأرض، والهواء، والنار، والماء. ذلك الامتزاج اللاواعي الذي يؤكد على ضرورة مخالفة العقل وتجاوزالخبرة الحسية المباشرة، أو كما أطلق عليه باشلار في كتابه «الماء والأحلام» اسم «**قانون العناصر الأربعة une Loi des quatre elements**»[3].

ذلك القانون الذي يحثنا على الارتداد إلى مشاعرنا وإدراك الصور الشعرية بمنأى عن العقل، الذي يبعدنا عن رؤيتنا المباشرة للعالم، ويحفزنا على التصور الذي ينأى عن اتصالنا المبكر بالعالم الذي تقودنا إليه الصور الشعرية؛ ولهذا نجد الباحثة ماري جونس تصرح قائلة إن: «باشلار سيقول بعد سنوات متأخرة، أن هذا النوع من الاستغراق في

---

(1) Bachelard, ***L'Eau et les Rêves, P.*** 27.

(2) د. إحسان عباس، *فن الشعر*، ص 76.

(3) Ibid., ***P.*** 10.

العناصـر الأربعة يتوافق مع نوع ما من الضـرورة الإنسانية[1]»[2].

وبالتالي، فإذا كانت الصور المادية، أو العناصـر الطبيعية توجد على نحو واقعي في الطبيعة؛ إلا أنها- مع ذلك- تكـون باطنـة فينـا، بحيـث تصبح بمثابة محركات لرؤيتنا للعالم؛ إذ أن: «كل لمحة بصـر هي مشاهدة للطبيعة»[3]. ولهذا، لا تبقى العناصـر المادية في عالم الحالم فحسب هـي العناصـر الأساسـية؛ وإنما هي العناصـر الأساسـية كذلك في الطبيعـة، عـلى نحـو مـا صـرح بـذلك في كتابـه «النـشاط العقـلاني في الفيزيـاء المعاصـرة» قـائلاً: «العناصـر الطبيعيـة الأربعـة هـي **الأشـياء الأوليـة les Choses primaires** والأساسـية في الطبيعة»[4].

وينبغي ألا يُفهم مما سبق أن باشـلار يقـصد العناصـر الطبيعيـة الأربعة المتجسدة في الـشعر بوصـفها عناصـر الطبيعـة، أو باعتبارهـا مفاهيم تستخدمها الكيمياء الحديثة؛ وإنما- بخلاف ذلك- ينظـر إليهـا دائـماً بوصـفها: «عناصـر الخـبرة التخيليـة the Elements of imaginative Experience»[5]. ويعني ذلك أن باشـلار يُطالبنـا بـألا نبحث عن صدى لتلك العناصـر الطبيعيـة بوصـفها صـوراً شـعريةً في العالم الخارجي؛ وإنما- على العكس من ذلـك- ينبغـي علينـا أن ننفـتح عليها على النحو الذي تظهـر بـه وتحـدث في وعينـا وخبرتنـا المباشـرة بوصفها صورةً شعريةً.

بتعبير آخر، يُطالبنا بأن نفهم الصورة الطبيعية من خلال ما تُمثلـه

(1) لقد صـرح باشلار بذلك في صيف 1957م في أثناء مقابلته مع الناقـد ألكسندر أسبيل Alexandre Aspel في سـياق حديثه عن تطوره العقلي، واهتمامـه بوجـه خاص بمجالي الأدب والشعر. انظر في ذلك بالتفصيل:
Christofides, «Bachelard's Aesthetics», *P.* 267.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P.*** 94.

(3) باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 183.

(4) Bachelard, ***L'Activité Rationaliste de Physique, P.*** 88.

(5) ----------- , ***The Psychoanalysis of Fire, P.*** VII.

خيالياً في الصورة الشعرية. ولهذا، يصر باشلار إصراراً على أن القصيدة يجب أن تعبر عن شيء ما حي؛ إذ أن القصيدة تصبح بدورها بفضل الصور الطبيعية المادية- كما يصرح بذلك داي لويس D.Lewis في كتابه «الصورة الشعرية»- بمثابة: «صورة حية a living Image، تُظهر لنا شيئاً ما يحيا في خيالنا من جديد»[1]. فبالنسبة لباشلار، إن الطبيعة جزء من كياننا، حينما نتعرف عليها كأننا نتعرف على أنفسنا، وهذا ما عبَّر عنه على أمبادوقليس Empédocle بقوله: «إنه من خلال الأرض التي تكون فينا، فأننا نعرف الأرض، ونعرف الماء عبر ماءنا، ومن خلال هواءنا نتنبأ بالهواء، وعبر نارنا تُفنى النار»[2].

ويُفهم من ذلك أنه بالرغم من أننا نحيا بالقرب من الطبيعة، أو بالأحرى من العناصر الطبيعية؛ إلا أنها تبتعد عنا حينما ندخل معها في علاقة إبستمولوجية أو نفعية. لأن كل تلك الأشكال من التعامل مع العناصر الطبيعية، تجعل العناصر لا تنفتح لنا في تكشفها وظهورها. وهذا ما عبَّرعنه في كتابه «تكوين العقل العلمي» بقوله: «إن الرأي العام يفكر سيئا، إنه لا يفكر: فإنه يترجم الحاجات إلى معارف. وهو إذ يشير إلى الأشياء بجدواها إنما يحظر على نفسه معرفتها»[3].

ولهذا، لا ينبغي التعامل مع تلك العناصر كموضوع من الخارج نقوم بجمع المعلومات عنه بنوع من التفكير الإحصائي، أو من خلال تكوين تصورات عقلية له؛ بل يجب علينا المشاركة في عالمها والإنصات إليها على نحو ما تفصح عن ماهيتها في الصورة الشعرية، ولن يكن ذلك ممكناً إلا من خلال الإلفة مع العنصر الطبيعي. وقد عبَّر عن ذلك بقوله: «إن القلب السليم سيكشف الحقيقة في الطبيعة؛ لأنه يستشعرها في ذاته. إن حقيقة القلب هي حقيقة العالم **la Vérité du Coeur est**

---

(1) C. Day, ***The poetic Image, P.*** 101.

(2) Christofides, «Bachelard's Aesthetics», ***P.*** 263.

(3) نفس المصدر السابق، ص 13.

la Vérité du Monde»[1].

ويـذكرنا هـذا بـالتفكير التعـاطفي أو الفهـم الوجـودي عنـد هيدجر[2] الذي يحب أن يبقى بقرب الأشياء أو الموجودات لينـصت إلى نداء الوجود الذي يتجلى في هذه الموجودات من خلال اللغة. فـالوجود يحب (أو يميل إلى) التخفي ولا يفصح عن حقيقتـه إلا لأولئـك الـذين يحبون تجربة القرب منه والتعاطف معه والسؤال عنـه والإنـصات إليـه وهو يُعلن ويُفصح عن هويته في حضوره، أي- بتعبير آخر- لمن يكتنف الوجود، يحبه ويرعاه.

فمن الملاحظ هنا أن النزعة الطبيعية عنـد باشـلار Bachelard's Naturalism، التي ترى أننا لا نكون خارج العالم المادي الـذي نعرفـه؛ ولكننا نكون في الجزء الطبيعي منه، تقابل ثنائية الجسم- العقل Mind-Body التقليدية المتجسدة في النزعة الديكارتية.

وعلى نحو ما تمثلت لدى دوني ديدرو Denis Diderot، وأتين بونا Etienne Bonnat وجـاك دالـومبير Jacques d'Alembert وآخـرين. هذه النزعة الديكارتية التقليدية رأت أن العقل يمثل مجالاً منفصلاً عن الطبيعة، قادراً على تلقي المعلومـات منهـا، وتـشكيل الـصورة العلميـة scientific Image عن طريـق العقـل القـادر عـلى أن يعكـس في ذاتـه الأصل الجسدي الموضوعي لانطباعات الطبيعة. فبالنسبة لهم: «الطبيعة هي كتاب مكتوب باللغة الهندسـية Abook written in geometrical Language يُقـرأ ويُفـسر في الحـدود الموضـوعية عـن طريـق العقـل فحسب»[3].

ولكن، جاء باشلار ليمثل اتجاهاً مغايراً لأسـلوب طـرح هـذه القـضية في

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 42.

(2) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: د. سعيد توفيق، «اللغة والتفكير الـشعري عند هيدجر»، ص 226.

(3) Bachelard, ***The new scientific Spirit, P***. IX.

الفكر السابق عليه؛ إذ اهتم بالتأكيد على العلاقة الوثيقة بين الصور الشعرية والعناصر الطبيعية. فقد أراد أن يمنح للصورة «أنطولوجيا مباشرة» تكمن في قدرتها على التواصل مع المتلقي حينما يُشارك في عالمها منفتح عليها بحيث تُفصح له عن ماهيتها على نحو ما تؤسس نفسها في وعيه موضحة له وجودها الخاص وطابعها الدينامي الخاص أيضاً؛ ولهذا نجد: «الحالم- بدوره- يرد العناصر الطبيعية إلى واقعها الدينامي؛ إذ يُسلم بأن للصورة المتخيَّلة جدة غير متوقعة»[1].

ومن ثَم، فإن حديث باشلار عن العناصر المادية الأربعة يكون بمثابة دليل على العلاقة الحميمة بين الشاعر والطبيعة، ودليل كذلك على رؤيته الكونية؛ إذ يُظهر الطابع المميِّز لتأمله ولشعره، بحيث تعد: «القصائد وكأنها سير على دروب الصور الطبيعية»[2]. ففي حقيقة الأمر، أن باشلار قد تأمل طويلاً في خيال العناصر الأربعة (كالماء والهواء والنار والأرض)، وخلال تأمله عايش من جديد أحلاماً هوائية ومائية لا حصر لها، ولقد نبع ذلك من خلال متابعته للشعراء حين يبدعون- مثلاً- صور العش على الشجرة، أو الكهف الحيواني المتجسد في القوقعة، كما سنلاحظ فيما بعد.

فقد كان- لذلك- حريصاً على إبراز الطابع المميِّز لتأملات الشعراء أمام مشاهد الطبيعة؛ على أساس- كما يصرح بذلك على لسان باسترناكB.PasternaK في «شاعرية المكان»- أن: «الإنسان بذاته أصم، فالصورة هي التي تتحدث؛ لأنه من الواضح أن الصورة وحدها هي التي تستطيع أن تبقي على حالة الطبيعة»[3]. وليس المقصود بأن الإنسان أصم بأنه فقد القدرة على النطق أو الكلام؛ وإنما المقصود هنا أن الصورة- وليس الإنسان- قادرة على إظهار ماهية الطبيعة. حيث أن الإنسان بعقله وحده يخفق في اكتشاف الطبيعة في باطنها؛ إذ يخلق بعقله

(1) Pariente, *Le Vocabulaire de Bachelard, PP.* 12-14.

(2) Federico, *Deep Song, P.* 60.

(3) باشلار، *جماليات المكان*، ص 110.

ستاراً سميكاً بينه وبين الطبيعة، مما يحول بينه وبين الانفتاح على ماهيتها؛ في حين أن الصورة الشعرية تتيح للطبيعة أن تُفصح عن ماهيتها حينما تتحدث إلينا في الصورة الشعرية ومن خلالها.

ويسوق لنا باشلار في هذا الصدد مثالاً مُقتبساً من كتاب فيليب ديوليه Philippe Diolé المعنون باسم «أجمل صحراء في العالم! le plus beau Désert du Monde» الذي يعد بمثابة محاولة لإدخال الصحراء في داخل الإنسان، وكأنها متجذرة ومباطنة فيه حيث يجعلنا ديوليه نحيا تلك الحياة الأليفة والحميمة مع الطبيعة- المتمثلة هنا في الصحراء- التي فيها تكشف لنا الطبيعة عن ماهيتها وتُفصح لنا عن ذاتها من خلال دراما الصور، أو بالأحرى الدراما الأساسية للصور المادية المتجسدة هنا في الماء والجفاف.

ففي الحقيقة، أن «مكان الداخل **L'Espace du Dedans**» هو عند ديوليه الالتصاق والالتحام بجوهر حميم وأليف؛ إذ يتسم بخبرات مُعاشة طويلاً وبلذة. وقد عبَّر عن ذلك بقوله: «هذه الجبال المتآكلة، هذه الكثبان والأنهار الميتة، هذه الأحجار والشمس التي لا تعرف الرحمة، كل هذا العالم الذي يحمل علامة الصحراء»(1). مندمجاً في مكان الداخل. هذه معادلة شاملة للطرح الذي أود طرحه عن التشابه بين اتساع مكان العالم وعمق مكان الداخل.

وهنا يبين لنا باشلار أنه ما دامت الطبيعة متجذرة فينا؛ فإننا نجد صدى لها في داخلنا، هذا الصدى الذي تتركه فينا الصور الشعرية برنينها. بحيث عندما تتحدث قصيدة ما عن الصحراء- كإحدى صور الطبيعة- فإنها لا تكون تلك الصحراء الواقعية؛ وإنما- بخلاف ذلك- هي تلك الصور الشعرية التي تتجلى من خلال اللغة، التي تعلو قليلاً على لغة الإشارة.

ويعني ذلك أن الصور الشعرية لا تشير إلى شيء محدد من العالم

(1) نفس المصدر السابق، ص 186.

أو الطبيعة؛ وإنما هي تتعامل مع العناصر الطبيعية في إعادة تجديدها وإبداعها بوصفها صوراً مُتخيَّلة يقصدها الوعي على مستوى التخيل. ولهذا، فإننا لا نجانب الصواب- على نحو ما صرح بذلك باشلار في «الهواء والمنامات»- حينما نؤكد أن هذه **العناصر الخيالية les Éléments imaginaires** (أي العناصر الطبيعية): «**قوانين مثالية les Lois idéalistiques** بقدر ما لها من **قوانين تجريبية les Lois expérimentales** حقيقية»[1]. ولذلك، أطلق باشلار على العناصر الأربعة مُوضحاً الطابع المميِّز لها- اسم: «**هرمونات[2] الخيال les Hormones de l'Imagination**»[3]. فلهذا الاسم دلالته الخاصة حيث يُشير إلى الأهمية الخاصة للعناصر الطبيعية بوصفها هرمونات تُنشط الخيال لإبداع صوره.

وبناءً على ذلك، فقد أكد باشلار على أسبقية وأولية العناصر الطبيعية، أو تلك الصور المادية النموذجية على الصور المُتخيَّلة؛ طالما أنها هي التي تحث الخيال وتدفعه لإبداع تلك الصور المُتخيَّلة.

ولهذا، لم يكن غريباً أن يرى باشلار الصور المادية النموذجية بوصفها: «**القوة الرمزية la Force symbolique** التي توجد قبل الصور المُتخيَّلة ---- ولهذا، فإن الجناح- مثلاً- يهب على نحو خالص اسماً للرمز، و**الطائر L'Oiseau** يمنح أخيراً الوجود للرمز»[4] بمعنى أن العناصر الطبيعية هي التي تنشط- كما نوهت من قبل- الخيال لإبداع صوره المُتخيَّلة، بحيث تُصبح تلك العناصر الطبيعية بدورها

---

(1) Bachelard, ***L'Air et les Songes, P.*** 14.

(2) الهرمون Hormone: هو عبارة عن مادة تفرزها بعض الغدد الصّم فتزيد من نشاط الأعضاء، ولهذا التشبيه المجازي دلالته عند باشلار؛ إذ يؤكد على الطابع التنشيطي المميِّز للعناصر الطبيعية، والذي يحث الخيال على إبداع صوره المُتخيَّلة.

(3) Ibid., ***P.***19.

(4) Ibid., ***P.***83.

حاضـرة في الكلمة الشعرية، أي أنها تكون حاضـرة وماثلة في الـصورة الشعرية، التي تمنح الوجود لعناصـر الخبرة التخيلية، أو بالأحرى لتلك العناصـر الطبيعية التي يقصدها الوعي في الصورة الشعرية على مستوى التخيل بوصفها صورةً مُتخيَّلةً.

والجدير بالذكر أننا نجد صدى لتلك العلاقـة الحميمـة بالطبيعـة لدى الشاعرة فرنسـين ستيرل Francine Sterle[1]، التـي عـبرت عـن تلك العلاقة في سـياق حديثها عن المكان الذي تحيا فيه في ريف مينيسوتا الشمالية north Minnesota بقولها: «إنه وحده المكان الطبيعي. ومن ثَم، فإنني حينما أجلس لأكتب، فإن هـذا العـالم هـو الـذي يكـون بـداخلي. فعندما أتحدث عن الطبيعة، فإنني أيـضاً أتحـدث عـن نفسـي. وكـوني شـاعرة، فـإنني أرتـبط تمامـاً بهـذا المكـان، بجداولـه المائيـة، وأنهـاره، ومستنقعاته، وحقوله الخضـر. فهذا المكان هو أصـل- كـل مـن العـام والخاص- الإدراكات، الأفكار، التوجهات، المشاعر، والتقديرات التي أحضـرها إلى قصائدي. وهذا ما يُناسبني بوصفي إنساناً وكـوني كاتبـة. إنه بيتي»[2].

إن الشاعرة تتحدث هنا عن الطبيعة بوصـفها جـزءاً مـن كيانهـا، متجذرة بداخلها وليـست كوقـائع مـستقلة عنهـا. فإنهـا تحيـا وتـسكن بالقرب منها، حتى أنها تشعر بالألفة والحميمية إزاء الطبيعة بعناصـرها المادية. هذه الطبيعة التي تنظر إليها بوصفها المنبع- أو بتعبـير باشـلار، هرمونات الخيال- الذي تستقي منه صورها المُتخيَّلة.

---

(1) كان أول تجميع لقصائد الشاعرة فرنسـين ستيرل في «الجسر الأبـيض the white Bridge». كما أن لها عدة قصائد ظهرت في عـدة دوريـات منهـا: «cut Book»، «Zone 3»، «North American Review» وغيرها مـن الـصحائف الأخـرى. ولها عدة قصائد، وقصص، ومقالات من قبيل: «الكاتب والدين»، «الكاتـب في السـياسة»، «رسالة من الحيّ».

(2) Robert Stewart, «A bird», in ***Midwest Quarterly*** (Vol. 40, No. 4, Summer 1999), ***P***. 492.

ويُفهم من ذلك أن ذات الشاعر رمز للكون كله العاكف على تأمل ذاته، على نحو ما نلمح ذلك في أشعار بول فاليري Paul Valéry الذي اهتم بأسطورة نرسيس Narcisse، ونرسيس في شعره هو البطل الذي يتأمل جمال العالم في ذاته، فهو رمز للكون كله. بحيث يصبح الإنسان صورة من الكون، فإذا تأمل نفسه فلكي يعرف العالم ويتصل به ويعود إليه[1].

وهذا ما عبَّر عنه باشلار بقوله: «العالم هو نرسيس ضخم، وهو يفكر في ذاته»[2]. أي أنه نوع من الانفتاح على العالم أو الطبيعة التي لها حضور قوي بداخلنا.

والحقيقة أن اهتمام باشلار بخبرة الشعراء الحميمة بالطبيعة تعد بمثابة رغبة في العودة إلى الأصل، إلى المنبع، أي إلى الطبيعة التي يتأسس عليها العالم والإنسان؛ طالما أن الشعر- والفن بوجه عام- يقدم لنا الطبيعة ذاتها في باطنها من خلال الصور الشعرية بوصفها صوراً متخيَّلةً.

ويسوق باشلار لنا أمثلة عديدة على الصور النموذجية المرتبطة بطفولتنا كالنار والماء والهواء والأرض، التي يكون كل فرد منا على ألفة بها؛ وبالتالي يستجيب لها بنفس الأسلوب. ولقد اهتم باشلار بوجه خاص بظاهرة **النار** بوصفها ظاهرةً فينومينولوجيةً مباشرة وبارزة تستحق الدراسة والبحث؛ إذ أدرك أهمية النار منذ تفكيره المبكر على نحو ما تمثل ذلك في كتابه «دراسة عن تطور مشكلة الفيزياء» عام 1927م، الذي صرح فيه قائلاً: «ينبغي أن نركز انتباهنا على كل الظواهر الفيزيقية والكيميائية، فالكل يرى أن العامل الأكثر قوة، و نشاط،

---

(1) أحمد عبد المعطي حجازي، «حسن طلب بين جيلين»، في *ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب* ، تحرير د. سعيد توفيق(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 1999م)، صفحات 63- 64.

(2) Bachelard, ***L' Eau et les Rêves***, ***P***. 35.

والأكثر عمومية يُوظف في كلٍ من الطبيعة والفنون على حدٍ سواء، هو النار»[1].

ومن الملاحظ في تلك المرحلة المبكرة من تفكيره أن تعامل باشلار مع ظاهرة النار كان يسير على درب الموضوعية؛ في حين أنه مع كتابه «التحليل النفسي للنار «سلك طريق أو محور الذاتية. فالنار- كما يعتقد باشلار- من أكثر العناصر الطبيعية التي تستدعي إلى أذهاننا ذكريات طفولتنا على نحو مباشر.

ولهذا، فإننا لا نندهش عندما يتحدث باشلار في كتابه «شاعرية حلم اليقظة «عن ما يُسميه «**طفولة النار L'Enfance du Feu**»[2]؛ إذ يرى لكل شيء طفولته، أو بالأحرى له علاقته الوثيقة وارتباطه القوي بذكريات الطفولة من قبيل: طفولة الإنسان، طفولة العالم، وحتى طفولة النار. فالنار والحرارة يُتيحان وسائل تفسير في أكثر المجالات تنوعاً؛ طالما أنها تُعد- بالنسبة لنا- فرصة لاستعادة ذكريات لا تُفنى ولخبرات شخصية بسيطة وحاسمة.

فالنار بذلك ظاهرة متميزة بإمكانها تفسير كل شيء. فإذا كان كل ما يتغير ببطء تفسره الحياة؛ فإن كل ما يتغير بسرعة تفسره النار: «فالنار هي أكثر الأشياء حيوية. إن النار أمر حميم وكوني، وهي تحيا في قلوبنا»[3]. ولكنها لا تحيا في قلوبنا فحسب؛ بل إنها تحيا- كذلك- في السماء، إنها تصعد من أعماق المادة وتهب نفسها مثل الحب. وهي تهبط مرة أخرى إلى المادة وتختبئ فيها، كامنة، ومكتومة مثل الكراهية والانتقام، وهي بحق من بين كل الظواهر، الظاهرة الوحيدة التي

---

(1) ----------*Étude sur l'Evolution d'un Problème de Physique: la Propagation Thermique dans les Solides* (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1927), ***P***. 25.

(2) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 166.

(3) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 19.

بإمكانها تقبل- وبنفس الوضوح- القيمتين المتضادتين: الخير والشر. فهي تلمع في الجنة، وهي تحرق في الجحيم. وهي عذوبة وعذاب. وهي وسيلة الطهو، وهي نذير اليوم الآخر. وهي متعة بالنسبة للطفل الجالس بجوارالمدفأة، وهي- مع ذلك- عقاب لكل عصيان عندما يريد المرء اللعب بلهيبها عن قرب شديد. هي الرفاهية والاحترام. هي إله راعٍ وجبار، خير ومُسيء. وهي تستطيع أن تناقض ذاتها. وأخيراً يستدل باشلار من كل ما سبق أنها إذن: «أحد مبادئ التفسير الكونية»[1].

ومن ثَم، فمنذ كتابه «التحليل النفسي للنار» عام 1938م، ومروراً بكتابه «شذرات عن شاعرية النار» عام 1959م، حتى كتابه «لهيب شمعة» عام 1961م، وهو ينظر للنار بكل ما تجمعه أو تراكبه من قيم ذاتية ومباشرة.

وإن كانت تعد بمثابة عقبة بالنسبة للمعرفة العلمية التي يجب أن «تُحلل نفسياً psychoanalyzed»؛ بل بالأحرى نقول يجب أن يتم «إقصاءها eliminated». ولهذا، يكشف باشلار في أول ثلاث فصول عن القيم التي تُعزى للنار في ذكريات طفولته الخاصة، وفي الأساطير، وفي الانثروبولوجيا، بل وفي- المقام الأول- في الشعر، أما في الثلاثة فصول الأخيرة يطور نظرية عن الخيال الشعري الذي سيميل إليه عمله في العقد التالي من تفكيره.

وعلى الرغم من ذلك، فقد وصف هذا الكتاب باعتباره: «غير منتظم وناقص---- كتاباً، أفضل- كما يقول باشلار- أن أعيد كتابته». ولحسن حظنا- كما تصرح ماري جونس[2]- أنه لم يُعيد كتابته؛ لأن التفكير في الكتاب بوصفه- حقاً- غير منتظم يخالف ويضاد مكانه وموضعه الأساسي والأصلي، الذي يؤكد فيه باشلار على أن الحقيقة

---

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 19-20.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 93- 94.

العلمية the scientific Truth تعد الحقيقة الواحدة والوحيدة باكتشافه أن هناك مثل هذا الشيء الذي يعد بمثابة الحقيقة الشعرية the poetic Truth.

فالواقع أن أصالة الأفكار التي يحاول أن يصوغها هي أنه يحاول أن يظهر- ضد نفسه- بأن النار لم تكن مجرد عقبة ابستمولوجية؛ وإنما اهتم بإظهار شيء ما أكثر من مجرد تقدير قيمة النار، شيء ما أكثر أهمية بالنسبة لفهمنا للموجودات الإنسانية. على نحو ما تجلى ذلك بوضوح في «عقدة بروميثيوس **le Complexe de Prométhée**»، التي تؤكد أن النار هي أقرب إلى الكائن الاجتماعي منها للكائن الطبيعي؛ إذ أن تقدير النار بالفعل هو تقدير مكتسب، فهو ليس تقديراً طبيعياً: «فأن رد الفعل الذي يجعلنا نسحب أصابعنا من لهب شمعة لا يلعب- إذا جاز القول- أي دور واعٍ في معرفتنا»[1]. إذن ففي أساس المعرفة الطفولية بالنار، ثمة تداخل بين ما هو طبيعي وما هو اجتماعي، يكون الاجتماعي، فيه مسيطراً في أغلب الأحيان. فالأساس الحقيقي لتقدير اللهب هو إذن أن الأب إذا ما قرب الطفل يده من النار، يضرب أصابعه بالمسطرة. فالنار إذن بداية موضع تحريم عام، ومن هنا هذه النتيجة: «إن التحريم الاجتماعي هو معرفتنا العامة الأولى بالنار. فأول ما نعرفه عن النار هو أننا يجب ألا نلمسها. وكلما كبر الطفل، كلما أصبحت التحريمات أكثر تجريداً. فيحل الصوت الغاضب محل ضربه بالمسطرة، ثم يحل كل من الحديث عن أخطار الحريق والخرافات الخاصة بنار السماء محل الصوت الغاضب. وهكذا، تنخرط الظاهرة الطبيعية بسرعة في معارف اجتماعية معقدة وملتبسة لا تفسح أبداً مجالاً للمعرفة الساذجة.

إذن، بما أن الكبح هو في المقام الأول من التحريمات الاجتماعية، فإن مسألة المعرفة الشخصية بالنار هي مسألة العصيان الحاذق. فالطفل يريد أن يفعل ما يفعله أبوه، بعيداً عن أبيه؛ ولذا فسوف يسرق أعواد

---

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 23- 24.

الكبريت وكأنه بروميثيوس صغير. فبروميثيوس الشعري يُبدع إستطيقا الإنساني، بمعنى أن بروميثيوس كالبطل الذي يختلس نارالسماء ليهبها لكل ما هو إنساني؛ بحيث يمكننا أن: «نضع دينامية حياة الروح تحت اسم بروميثيوس»[(1)]. وعندئذ يجري في الحقول، ويقيم بمساعدة زملائه في حفرة في وادٍ محاولاً إشعال النار. وبالتالي، فإن الإنسان الذي يعرف- كما يصرح بذلك باشلار في كتابه «لهيب شمعة»: «كيف يتدفأ، يقوم بعمل بروميثيوس، فهو يُعدِّل الأفعال البروميثيوسية الصغيرة. فإنه يفتخر عندئذ بأنه وقاد كامل»[(2)].

ولذا، يقترح باشلار إدراج تحت اسم عقدة بروميثيوس كل الميول التي تدفعنا إلى معرفة تكون مساوية لمعرفة آبائنا، أو تفوقها، أو لمعرفة تكون مساوية لمعرفة مُعلمينا، أو تفوقها. ولكن بمنأى عنهم؛ ما دام هناك- دائماً- محاولة من قِبل الآباء لكبح رغبات الطفل وأفعاله وكبتها، فلا نجد رد فعل الطفل إزاء ذلك الكبح سوى العصيان محاولاً بذلك تكوين معارفه وتحقيق رغباته، وقد عبَّر باشلار عن ذلك بقوله: «أدخلوا أيضاً في قلب طفل عنيد، اجعلوه يسكت، اجعلوه يكبت رغبته، فسنجد هذه الرغبة ستعود مُعززة بالمقاومة، متغذية **بالإنكار وبالنفي la Négation**، في حكم إيجابي لطيف وقوي. فلا يؤكد نفسياً، دائماً وفي كل مكان؛ إلا ما تم إنكاره ونفيه، ما يُعتقد بأنه قابل للإنكار. إن الإنكار والنفي هو السديم[(3)] الذي يتكون منه الحكم الإيجابي»[(4)].

وبالتالي، فإن الآباء في نظر الأطفال مربون لا يبوحون بكل شيء. ومن ثَم، فأن يأخذ الطفل على عاتقه مهمة البحث عن معارفه بمفرده

Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, PP***. 107, 111. (1)

(2) باشلار، ***شعلة قنديل***، صفحات 42- 43.

(3) السديم: هي نجوم بعيدة تظهر كأنها سحابة رقيقة، ويقصد باشلارمن وراء هذا التشبيه التأكيد على عملية عصيان ذلك الكبح الدائم الذي يمارسه الآباء على أطفالهم التي تبدو كالسحابة التي تظهر في سماء الكبح أو الكبت.

(4) باشلار، ***جدلية الزمن***، ص 26.

من خـلال- مـا يُـسميه باشـلار في كتابـه «تكـوين العقـل العلمـي»-: «مدرسة علم الحياة **l'école de la Science de la Vie**»[1]. فالطفـل سرعان ما يُدرك أن ممارسة الكبح عليه تحول بينه وبـين تكـوين معارفـه وتشكيل خياله.

ويُفهم مما سبق أن باشلار يؤكد على أنه في مرحلة الطفولة تتكـون معارفنا وذكرياتنا ويتشكل خيالنا وأحلامنا. ولهذا، يـرفض باشـلار أن نكبح الطفل في هذه المرحلة، وقد عـبَّر عـن ذلـك في كتابـه «العقلانيـة التطبيقية» من خلال «**عقدة كساندر Le Complexe de Cassandre**» التي تُجسد لنا فكرة وضع الطفل الدائم تحت الوصاية والمراقبة المتسلطة السلبية، التي تكبح الطفل وتـسلب حقـه في تكـوين معارفـه وتـشكيل خياله، وفي ذلك صـرح دكتور رينيه لافـورج Dr. René Laforgue في كتابه «نسبية الواقع Relativité de la Réalité»- كـما يـصـرح بـذلك باشلار- قائلاً: «يعمل الكبت النفسـي بصورة تلقائية كلما شعر المرء بأنه مهدد»[2]. ويعني ذلك أن ممارسة الكبح على الطفل والإنكار الدائم لحق الطفل في الانفراد، تؤدي بالطفل إلى حالة مـن الكبـت النفـسـي. فهـو وحده وهم يرونه، ولكنه يعرف- مع ذلك- كيف يُخفي أفعاله.

ومن ثَم، علينا رفض عقدة كساندر، تلك العقدة التي تحول بيننـا وبين تحقيق إمكانياتنا وتكوين معارفنـا. فإنهـا- كـما يقـول عنهـا أحـد الشعراء- تُنقص: «**قيمة ذهب الممكـن L'or du Possible**»[3]. وقـد عبَّر إريك ساتي Erik Satie عن نفس هذا المعنى بقوله: «كان يُقـال لي، عندما كنت صغيراً: سترى عندما تكبر. فأنا اليوم سـيد هرم، ولم أرَ شيئاً بعد»[4].

---

(1) Bachelard, ***La Formation de l'Esprit scientifique, P.*** 152.

(2) -----------, ***La Rationalisme applique*** (Paris: Univrsitaires de France, Presses1949), ***P.*** 74.

(3) باشلار، *العقلانية التطبيقية*، ص 144.

(4) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

وقصارى القول إن ما يتجذر في الإنسان منذ طفولته يظل مؤثراً فيه، حتى وإن كان بشكل خفي، ويؤثر بشكل واضح في تكوين ثقافة الطفل. وبناءً على ذلك، لا ينبغي على الآباء كبح معارف أطفالهم، وكذلك لا يجب عليهم استمرار مراقبة الأطفال بصورة مرضية تعوق الطفل عن تكوين معارفه. فالإنسان لن يتشكل خياله، ولن تتكون ذكرياته عند الكبر.

ومن مجمل ما سبق يتبين لنا أن حلم اليقظة بجوار النار يعد محاورة أكثر فلسفية من مجرد النظر إليها بوصفها وسيلة لنضج الطعام. إن النار بالنسبة للإنسان الذي يتأملها هي مثال **للصيرورة السريعة le prompt Devenir**. فالنار إذا ما راقبناها يومياً في الغابة؛ فإننا سنجد أنها توحي بالرغبة في التغير، وفي استعجال الوقت، وفي جعل الحياة كلها تبلغ نهايتها، أو ما يتجاوزها. فالإنسان- بوصفه قارئاً- يسمع في الصورة الشعرية ومن خلالها نداء النار والحريق. فبالنسبة له يكون التدمير أكثر من مجرد تغير، فهو تجديد.

والجدير بالذكر أن تلك الرؤية السالفة عن النار تجسد لنا عقدة خاصة للغاية يتحد فيها حب وتقديرالنار، أي يتحد فيها غريزة الحياة وغريزة الموت. وهي ما يطلق عليها باشلاراسم «**عقدة إمبادوقليس le Complexe d'Empédocle**». وقد رأينا عرضاً لها في عمل غريب من أعمال جورج صاند، المعنون باسم «قصة الحالم» وهو عمل من أعمال الشباب، أنقذته «أورور صاند Aurore Sand» من النسيان.

فهذا العمل يحمل طابع البركان الأقرب **للمتخيل imagine** منه **للموصوف décrit**، بمعنى أننا نقصده كصورة متخيَّلة، وهذا التوجه هو ما يُمثل الاتجاه العام في الأدب. وعلى نحو ما نلمس ذلك- مثلاً- في صفحة أدبية عند جان بول Jean Paul الذي يحلم بأن: «**الشمس le Soleil**» ابنة «**الأرض la Terre**» وقد قذف بها في «**السماء le Ciel**» من فوهة جبل مشتعل»[1]. ولكن بما أن حلم اليقظة- كما يعتقد باشلار-

(1) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 31.

يُعلمنا أكثر مما يفعل الحلم. فلنتابع- إذن- جورج صاند.

تقص لنا صاند بأن المرتحل كان يتسلق سفح جبل إتنا l'Etna أثناء الليل ليرى- عند مولد الصباح- صقلية وهي تحترق فوق البحر المتلألىء. وهو يتوقف لينام في «مغارة الماعز»؛ ولكنه عندما يفشل في النُعاس يظل يحلم أمام نار السندر. فيجلس بالطبع: «ومرفقاه مستندان على ركبتيه وعيناه مثبتتان على الجمرات الحمراء في النار التي أشعلها، والتي ينبعث منها لهب أبيض وأزرق له آلاف الأشكال وآلاف التموجات المتنوعة. وفكر في أن ما يُشاهده هو صورة مُصغرة من ألاعيب اللهب وحركات الحمم في تفجرات جبل إتنا. لِمَ لا تُتاح لي الفرصة لتأمل هذا المشهد الرائع بكل أهواله؟»(1).

وهنا يتساءل باشلار بإندهاش: كيف يمكن للمرء أن يُعجب بمشهد لم يره أبداً؟ إلا أن المؤلفة تواصل، وكأنها تريد أن تحدد لنا بشكل أفضل محور حلم اليقظة المتضخم الخاص بها: «ليت لي أعين نملة حتى استمتع بمشاهدة هذا السندر المشتعل؟ فبأي حماس فرح أعمى، وبأي جنون العاشقات تندفع إليه أسراب الفراشات الصغيرة البيضاء! فها هو لها البركان في كل عظمته! ها هو مشهد حريق هائل. إن هذا الضوء الساطع يُسكرها ويُحقق لها النشوة كما يفعل بي مشهد الغابة بأكملها وهي مشتعلة»(2).

لقد اجتمع كل من الحب والموت والنار في هذه الصورة في نفس اللحظة. إن العابر يعطينا درساً في الأبدية بواسطة تضحيته بنفسه في قلب اللهب. إن الموت التام الذي لا يترك أثراً هو الضمان لرحلينا كليةً إلى العالم الآخر.

ومن ثَم، فالدرس الذي تعلمنا إياه النار هنا هو: «لا بد لك، بعد أن تكون قد حصلت على كل شيء بفضل مهارتك، وبفضل الحب أو

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 31- 32.

(2) نفس المصدر السابق، ص 32.

العنف، لا بد لك أن تتنازل عن كل شـيء، وأن تُفنى»[1].

فهنا صاند لم تُظهر لنا مـن خـلال تلـك الـصورة الفنيـة الـسالفة عبقرية البركان فحسب؛ وإنها تؤكد على وجود حوار حميم بـين البركـان والمرتحل، وكأنه حوار بين عاشقين ينصهر كلٌّ منهما في الآخر، حتى يبدو وكأنهما شي واحد ويحملان ملامح واحـدة: «فهـو يـرقص عـلى الرمـاد الأزرق والأحمر -------- مُتخذاً من قطعة ثلج حملها الإعصار مطية------ وكأنه [أي البركان] ينادي هنـا المرتحـل داعيـاً إليـه: تعـال يـا مليكي ضع على رأسك تاجك المكون من اللهب الأبيض ومن الكبريت الأزرق الذي ينهمر منه مطر مُتلألىء مـن المـاس والازورد[2]! ويُجيـب الحالم، المستعد للتضحية: هاأنا ذا! أحطني بأنهـار مـن الحمـم الحارقـة، احتضني بشدة بذراعيك النارية، كما يفعل «العاشق مع خطيبته comme un amant presse sa fiancée». لقد ارتديت المعطف الأحمر. وتزينت بألوانك. ارتدِ أنت أيضاً ثوبك الحارق القرمزي، وغـط جوانبـك بهـذه الطيات الصارخة. إتنا تعال يا إتنا ! حطم أبوابك البازلتية، وأفرغ ما في جوفك من قار وكبريت. أفرغ ما في جوفك من حجر ومن معدن ونار------ ففي حضن النار لا يكون المـوت موتـاً، فـالموت لا يمكنـه أن يتواجد في هذه المنطقة الأثيرية التي تحملني إليها-------- فقد تأكـل النار جسدي النحيل، أما روحي فيجب أن تتحد بهذه العناصـر الرقيقة التي تتكون أنت منها- فيقول الروح، وهو يلقي (على الحالم) بجزء مـن معطفـه الأحمـر، إذن، قـل وداعـاً لحيـاة البـشـر، واتبعنـي إلى حيـاة الأشباح»[3].

ويتبين لنا من خلال الفقرة المطولـة الـسابقة أن إمبـادوقليس قـد اختار حياة تختلط بشكل حميم- بما يُسميه باشلار- «**بحيـاة الطبيعـة la**

---

(1) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(2) الازورد: هو ياقوت أزرق.

(3) نفس المصدر السابق، صفحات 32- 33.

Vie de la Nature» فقد اختار موتاً يصهره في عنصر البركان الخالص. فالموت في اللهب هو بحق موت كوني يُفنى فيه مع المتّأمل عالم بأكمله، فالحياة لهب، واللهب يكون حياة. ولهذا، فلقد أصدر باشلار ملحوظة في ديسمبر 1959م يقول فيها: «أفضل أن أسير في إثر إمبادوقليس --------- فهو الموجود الأساسي **للتدمير la Destruction**»[1]. فإمبادوقليس، بطل الموت يتحرر- كما يتبين لنا- في النار. ويعني ذلك أن هناك مصير إنساني وهو الذي يكون هنا مصير الصورة. فقد يأتي الوقت الذي تُلزمنا فيه النار تخيل الموت.

إن الوجود واللاوجود يتقاربان من أجل إمبادوقليس: وجود العالم بكل اتساعه وإشراقه، والفناء التام في النار.

فهناك إذن حوار جدلي بين الوجود واللاوجود في فعل إمبادوقليس، فإننا نمس في قصائد الشعراء عن إمبادوقليس المجال الشعري للصور المركبة، التي تحمل طابع الحياة والموت، أي الوجود واللاوجود. ولهذا نجد جوته Goethe قد تحدث في قصيدته «وطان سعيد Nostalgie bien heureuse» عن إمبادوقليس بقوله:

أريد أن أمتدح الحي
الذي تمنى الموت في اللهب[2]

والمقصود هنا بذلك «**الحي le vivant**» هو إمبادوقليس، الذي يشعر بحريته في النار. فهنا تعد القصيدة بمثابة عمل إنساني **للدراما الكونية le Drame cosmique**، التي تُظهر لنا التواصل الشعري الذي يُلهب شخصية إمبادوقليس. هذه الدراما تعد الدراما الحقيقية للإبداع الأدبي. فينبغي أن يكون وجود الدراما للشخصية المتفردة. إن موت إمبادوقليس لا يمكن أن يكون سوى أبعاد للقصيدة. ومن الصعب في هذه جمع الحدود الفاصلة بين الحياة والموت، بين الوجود والعدم، وبين

---

(1) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, PP***. 11-12.

(2) Ibid., ***PP***. 143-144.

اللهب والدخان، أو بين النار والرماد. فالكل ينصهر هنا في بوتقة واحدة تطمس فيها الحدود الفاصلة على نحو يتعذر إدراك تلك الحدود أو تحديدها.

فالنار هنا قد أصبحت حقاً هي الشخصية الروائية نفسها. وهذه الشخصية (أي النار) تُجسد لنا- من خلال الصورة الفنية-: «**الموت العنصري la Mort élémentaire**، الذي هو موت عن طريق الكون، من أجل الكون»(1). ولذلك، فإننا إذا وضعنا أنفسنا الآن أمام الحياة المُتخيَّلة، أمام الحياة التي أصبحت الحياة الشعرية للحالم، الذي يُرِدِ الحياة للأفعال الدرامية، فإنه لا يجوز له أن ينسى إمبادوقليس الذي قذف بنفسه في فوهة بركان إتنا:

قَذف في اللهب
قَذف في البحر
قَذف في الهُوَّة(2).

ومن ثَم، فإذا كان الإنسان مقذوفاً به في الصورة الشعرية، فإننا نجد الشاعر هو الذي يقذف بنفسه في الصورة، أو بالأحرى في الصورة الكونية، التي تكون على نحو جيد التحام بالمجال الشعري؛ ولهذا يدعونا باشلار في كتابه «قانون الحلم» إلى أنه: «ينبغي علينا أن نحب النار، التي لا نعرفها حقاً إلا عن طريق الأفعال الإبداعية»(3).

والجدير بالذكر أن باشلار لم يُظهر جدل الحياة والموت من خلال المشهد الضخم لاشتعال بركان جبل إتنا فحسب؛ وإنما يبين- أيضاً- من خلال لهيب شمعة، ذلك المشهد الصغير الذي من خلاله يظهر كيف يفكر المرء بالحياة والموت: «فلم يعد **الساهر le Veilleur** يقرأ أمام لهبه بعد. إنه يفكر بالحياة والموت عبر اللهب العارض [أو الوقتي]. هذا

---

(1) Ibid., ***PP***. 145-146, 155.

(2) Ibid., ***P***. 160.

(3) Bachelard, ***Le Droit de Rêver, P***. 54.

الضوء، الذي يخمده نَفَس، ويضرمه شرارة. فاللهب يعد ولادة سهلة وموتاً سهلاً»[1].

فهنا يمكن أن تتراكب- من خلال الصورة المُتخيَّلة- الحياة والموت، حتى نتساءل- على نحو ما يقول باشلار[2]-: ما هو أكبر فاعل للفعل انطفأ؟ الحياة أم الشمعة؟!.

وبالتالي، فإن لهيب شمعة هو إتنا (أو بالأحرى بركان إتنا) الصبي. بتعبير آخر، بالنسبة للخيال، الصورة الصغيرة (وهى هنا صورة لهيب شمعة) شأنها شأن الصورة الكبيرة (وهى هنا صورة اشتعال بركان جبل إتنا)؛ طالما أن: «**الخيال يُضخم ويُكبر الكل l'Imagination grandit tout**»[3].

والجدير بالذكر أن النار كصورة شعرية لا تدفعنا للتفكير في الحياة والموت فحسب؛ بل تجعلنا نفكر في جدل الوجود واللاوجود أيضاً؛ إذ أن في حركة لهيبها لأعلى أو في سيرها التصاعدي متجهة نحو السماء، يبدو وكأنه «مشدود إلى غيب، إلى لاوجود أثيري--- فأنه جسر نار مقذوف بين واقع ولاواقع. يُعايش في كل آن بين الوجود واللاوجود. إن اللعب بالوجود واللاوجود، مع لاشيء، مع لهب، مع لهب متخيَّل ربَّما لاغير، لهو بالنسبة إلى فيلسوف، لحظة جميلة من **لحظات ميتافيزيقا مُصوَّرة Métaphsique illustrée**»[4].

والحقيقة أن كلام باشلار السابق يستدعي إلى أذهاننا برجسون، الذي ينظر للفن بوصفه ميتافيزيقا مصورة باعتبار أن كلاً منهما يسعى إلى الكشف عن حقيقة الحياة والوجود، وإن كان على نحوين مختلفين. فلقد كانت نزعة برجسون الحدسية وراء اعتقاده بأن الفن بمثابة عين

(1) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 31.

(2) نفس المصدر السابق، ص 32.

(3) ----------, ***Fragments d'une poétique du Feu, P***.162.

(4) باشلار، *شعلة قنديل*، صفحات 70- 71.

ميتافيزيقية فاحصة لا تنظر للشيء من الظاهر؛ وإنما تنفذ إلى باطنه حتى تكتشف ما هو فريد وفذ فيه: «فالفن تصويراً كان أو نحتاً، شعراً أو موسيقى، ليس له من غرض إلا استبعاد الرموز المفيدة عملياً والعموميات المتواطأ عليها اجتماعياً، أي كل ما يحجب عنا الواقع رجاء أن يضعنا أمام الواقع نفسه وجهاً لوجه»[1].

ومن ثَم، إن كان هدف الميتافيزيقا هو استيعاب الحقيقة كما هي بمنأى عن كل تعبيرأوترجمة أو صورة رمزية، ولا يتم ذلك إلا بالرجوع إلى المعرفة الميتافيزيقية حيث لا يتوسط شيء بيننا وبين الواقع؛ إذ أنها تستطيع النفاذ من خلال الستار السميك الذي يحول بيننا وبين الطبيعة إلى جوهرها أو حقيقتها الباطنية، نقول إن كانت الميتافيزيقا تهدف للكشف عن حقيقة الواقع؛ فإننا نجد الفن عنده هو رؤية أكثر مباشرة للواقع والحياة؛ إذ يضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة الواقعية.

ويتبين لنا مما سبق أن أهم قيمة وجودية توحي بها النار، هي أنها تقدم نموذجاً حياً عن التغير والتحول؛ لأنها تؤسس الزمانية واللحظة وتدفع بالحياة إلى حدودها القصوى. فحلم اليقظة أمام النار يعطي بعداً تراجيدياً للقدرالإنساني. فعقدة إمبادوقليس تجمع الحب والموت والنار في نفس اللحظة الوجودية. وبالتالي، تصبح النار كصورة أدبية- أو شعرية- مُثقلة بالعديد من الدلالات الفلسفية الأخرى للموت تتجاوز في نواحي كثيرة المستوى البيولوجي لتأخذ أبعاداً أنطولوجية أكثر عمقاً. فالحلم أمام النار يخلق موتاً حميمياً، موتاً يبحث عن الخلود[2].

فمن الملاحظ هنا أن باشلار أراد من خلال ما سبق الكشف عن النار وما يرتبط بها من عقد نفسية كامنة فينا منذ طفولتنا، وما تُمثله النار

(1) برجسون، *الضحك*، ترجمة سامي الدروبي، وعبد الله الدايم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، سنة 1997م)، ص 105.

(2) سعيد بوخليط، «التحليل النفسي للنار: أو البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري»، ص 3.

بوجه عام، واللهب بوجه خاص من غذاء للروح أو الحياة النفسية للحالم، وما تجسده من الوجود بكل خيالاته. فالنار هي أكثر الموضوعات الطبيعية الواقعية التي تدفعنا للتخيل. فالنار هنا بوصفها موضوعاً مُتخيلاً يكون لها جذراً واقعياً.

فباشلار يرى أن تخيل النار- وبوجه خاص اللهب- يبعث في الإنسان معنى الشعور بالهدوء والراحة، وقد عبَّر عن ذلك بقوله: «هل تريدون أن تكونوا هادئين؟ تنفسوا بهدوء أمام اللهب الخفيف الذي يقوم وضعياً بعمله الضوئي»[1]. ويعني ذلك أن لهيب شمعة وإن كان واقعياً يقوم بعملية الإضاءة للمكان؛ فإننا حينما نتخيله يجعلنا نشعر بالراحة والهدوء.

ويعني ذلك أن لهيب شمعة يعد مصدر خاص جداً للإنارة والتوهج متميز ومتمايزعن المصدر الطبيعي للإضاءة، أي الشمس؛ إذ أن لهيب شمعة ليس مصدر للإضاءة والتوهج فحسب؛ وإنما مصدر كذلك للإشعال والإحراق، أي حرق الأجساد، على نحو ما أكد باشلار على ذلك في كتابه «العقلانية التطبيقية» على لسان القس برتولون في كتابه «كهرباء النبات l'électricité des Végétaux»، حينما تحدث عن التيار الكهربائي بوصفه **ناراً متحولة le Feu modifie**. فقد بين لنا في هذا الصدد السمات المميِّزة للنار بوصفها مصدراً خاصاً للإضاءة والتوهج بل والإحراق كذلك، وقد عبَّر عن ذلك بقوله إن: «التيار الكهربائي هو النار المتحَّولة، أو بتعبير آخر، إن التيار شبيه بالنار والنور؛ ذلك لأنه يتداخل معهما كثيراً، في تلك الإضاءة،وذلك التوهج، الإشعال والإحراق، أو ذوبان الأجساد الفعلية: فتلك الظواهر تُثبت طبيعته التي هي من طبيعة النار»[2].

وفي ثنايا حديث باشلارعن النار بوصفها مصدراً للإضاءة يسوق

(1) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 27.

Bachelard, ***Le Rationalisme applique, P***. 106. (2)

لنا أمثلة عديدة في كتابه «لهيب شمعة» عن خيال اللهب النباتي، والتي يبين من خلال العلاقة الوثيقة بين الضوء والأزهار والأثمار: ففي محاضرة حول تصوير هنري ماتيس .Matisse H(1869- 1954م) بعنوان «شعرالضوء la Poésie de la lumière»، ذكر آرسين سوريل Arsène Soreil أن شاعراً شرقياً كان يقول:

البرتقالات هي مصابيح الحديقة.

وكأنه يريد أن يؤكد هنا على علاقة الثمار بالنار كمصدر للإنارة؛ إذ كان هناك أشجار تحمل النار في براعمها على نحو ما رأى دانونزيو D'Annunzio أن **الغار le Laurier** شجر شديد الحرارة؛ بحيث إذا عُرّيَ جذعه من الأغصان، سارع إلى تغطية نفسه ببراعم تكون بمثابة: «**شرارات خضر étincelles vertes**»[1]. مما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن: «الأزهار، كل الأزهار هي لهب، لهب يريد أن يُصبح ضوءاً»[2]. ويعني ذلك أن كل حالم أزهار يشعر **بصيرورة الضوء le Devenir de Lumière**، يحيها وكأنها تجاوز لما يُرى، تجاوز للواقع. إن **الحالم الشاعر le Rêveur Poéte** يحيا في **هالة l'auréole**[3] كل جمال في **واقع اللاواقع la Réalité de l'Irréalité**. فالشاعر الذي لا يتسم بمزايا المصور المبدع بالألوان، ولكنه مصور بالكلمات: «**يقول الزهرة، يتحدث الزهرة dire la Fleur, parler la Fleur**»[4]. بحيث لا يمكنه- بذلك- فهم الزهرة؛ إلا إذا حرَّك لهب الزهرة بألسنة اللهب الكلامي. وعندها يكون التعبير الشعري هو هذه الصيرورة الضوئية التي يستشعرها كل حالم شاعر.

---

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 91- 92.

(2) نفس المصدر السابق، ص 93.

(3) هالة: بمعنى دائرة صغيرة يحيط بها المصورون رؤوس القديسين.

(4) Bachelard, ***La Flamme d'une Chandelle*** (Paris:Universitairs de France, Presses 1957), ***P***.80.

وهذا يستدعي إلى أذهاننا لوحة «**الليل المرصع بالنجوم la Nuit étoilée**»[1] للمصور الهولندي فان جوخ Van Gogh (1853-1890م)، الذي يبين من خلالها **النار الكونية le Feu universel**، التي ترتبط بعنصر من عناصر الطبيعة أو الكون كمصدر للإضاءة والإحراق في نفس الوقت؛ إذ أنها حينما تشتعل في المكان وتحرقه؛ فإنها في نفس الوقت تُضيء السماء بما فيها.

أو بتعبير آخر، يصور لنا النار التي تصعد إلى السماء بوصفها عنصراً نشطاً للإضاءة؛ إذ أن النار تعد في هذه اللوحة مصدراً جديداً للضوء: فالنار حينما تتصاعد إلى السماء، تُظهر السماء المرصعة بالنجوم في تلألؤها ولمعانها مُنيرة الليل المُظلم، فهي هنا تعد بحق مصدراً آخر

(1) لقد عرفت اللوحة بأسماء عديدة من قبيل: «النجوم في الليل» ، «ليل ونجوم». وقد رسمها فان جوخ في يونيو 1889م، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك. والجدير بالذكر أن جوخ قد اهتم بتصويرالليل وكانت لوحته «الليل المرصع بالنجوم»- كما رآها العديد من النقاد- تحفة هذه اللوحات. فلقد كان جوخ حساساً للغاية تجاه الحركة؛ بحيث يمكننا التمييز بين اتجاهين خطيين يُعلنان النهاية الفعلية لأعماله. فمن جهة نرى الخطوط المائلة المتواصلة والمتموجة، ومن جهة أخرى نرى مساحة مغطاة بضربات لونية حيوية قصيرة. يملك هذان العنصران أشكالاً حركية متوترة، ويشكلان المكونات الأساسية والضرورية لطريقة جوخ في الرسم المتولدة عن توتر شديد. ولقد اجتمع هذان العنصران الخطيان في لوحته «الليل المرصع بالنجوم»، والتي تعتبر أيضاً أحد أشد اللوحات غرابة بين أعمال جوخ. إنها أحد اللوحات النادرة التي تجرد الطبيعة بتقليد دقيق لإعطاء حرية لانطلاق الإلهام فيما يخص الأشكال والألوان ويخلق جواً خاصاً في اللوحة. بحيث يتعانق شكلان حلزونيان كبيران وتخترق إحدى عشرة نجمة ضخمة ظلام الليل بهالات النور وبدأ القمرذواللون البرتقالي غيرالواقعي وكأنه اتحد مع السماء في حين يتجه الضوء المنبعث من لهيب النار المشتعلة نحو السماء فيضيء ليلها المُظلم. انظر بالتفصيل: راتب أحمد قبيعة، *فان جوخ* (بيروت- لبنان: دار الراتب الجامعية، سنة 1996م)، صفحات 42-43. فاطمة علي، *فان جوخ* (القاهرة: مجلة أخبار اليوم، بدون تاريخ)، صفحات 5- 6.

للضوء؛ بحيث نشاهد شريط كبير من الضوء المنبعث من النار يتجه نحو أفق السماء الذي يبدو وكأنه اتحد معها. هذا الضوء- أو بالأحرى النار- عبَّر عنه جوخ هنا بالكلمة المصورة، أو بالأحرى باللون، وليس بالكلمة المنطوقة، حيث نشاهد في اللوحة، أنه في الوقت الذي فيه تُشعل النار المدينة وتحرقها؛ فإن لهيبها يصعد إلى السماء فيضيئها.

ومن ثَم، فإن: «حيوية ونضارة لوحة طبيعية هو أسلوب للمشاهدة»[1]. ويعني ذلك أن الأشياء، أو بالأحرى النارهنا لم تعد مصورة فحسب؛ وإنما هي تولد من الألوان، تولد عن طريق اللون نفسه، وبوجه خاص اللون البرتقالي الذي يبعث فينا الشعور بالحيوية وبالإضاءة. هذا اللون الذي يخلق جواً خاصاً؛ إذ لم تكن السماء برمتها سوى مكان وقوع حدث كوني درامي للغاية؛ ألا وهو هنا اشتعال النار، وتصاعد لهيبها إلى السماء وكأنه ضوء يُنير الليل المعتم.

بإيجاز، إن النار- في اللوحة- التي تحرق هي في نفس الوقت النار التي تُنير السماء؛ إذ تتمركز اللوحة حول تجسيد معنى أساسي يتجلى في إظهار قدرة النارعلى الإضاءة حتى أنها تُظهر السماء المرصعة بالنجوم بصورة واضحة إلى حد أنه رسم النجوم بشكل متضخم. فمع جوخ تتكشف، كما يصرح بذلك باشلار في كتابه «قانون الحلم»، لنا: «أنطولوجيا اللون **l'Ontologie de Couleur**»[2].

ويعني ذلك أن اللون- بالنسبة لفان جوخ- يتسم هنا بالعمق الأنطولوجي، الذي يتجلى من خلال بُعدي الألفة والفيض (أوالحيوية والغزارة) معاً. فالمصور هنا يُجدد الأحلام الكونية الكبرى التي تمس علاقة الإنسان بالعناصر الطبيعية، وهي هنا النار. بتعبير آخر، أن اللون يُصبح وجوداً وحضوراً للشيء المصور نفسه (أي النار) في اللوحة؛ بحيث لا يكون الشيء أو النار حاضراً إلا في اللون نفسه، فليس له وجود خارج اللون.

---

(1) Margolin, ***Bachelard, PP.*** 38, 46.

(2) Bachelard, ***Le Droit de Rêver, P.***39.

ولهذا، إن كان باشلار يعبر عن رؤيته للنار بوصفها مصدراً خاص للإضاءة يبعث فينا الشعور بالراحة والهدوء والدفء، نقول إن كان يعبر عنها بالكلمات؛ فإن ألوان فان جوخ تُتيح لنا أن نقترب من النار نفسها على نحو ما تظهر في اللون ومن خلاله؛ إذ يُتيح لها أن تتحدث عن ذاتها بمنأى عن الكلمات. والجدير بالذكر أن هذه الرؤية للون بوصفه شكلاً من أشكال التعبير نلتمس لها حضوراً عند باشلار على نحو ما صرح بذلك في كتابه «قانون الحلم» قائلاً إن: «المصور يتحدث بلا نهاية، فالألوان تُصبح هي الكلام. ولهذا، ينبغي علينا إدراك أن التصوير هو أصل الكلام أو الحديث **une Source de Paroles**، أصل القصائد **une Source de Poémes**»[1].

ومن الملاحظ هنا أن اهتمام باشلار بعلاقة الشعراء الحميمة بعناصر الطبيعة وبوجه خاص بالنار، نجد لها صدى عند الشعراء العرب، فها هو ذا الشاعر عصام ترشحاني يصور الشعلة- أو بتعبير باشلار «لهيب شمعة»- بوصفها أكثر من مجرد مصدر للإنارة؛ إذ أنها روحه، فهي كالضوء الذي يشع ويسطع في كل المكان وكأنها أجنحة تُرفرف في الهواء، فهي مبعث الحلم. فما لونها الأزرق سوى- بتعبير ترشحاني- «أميرالناروماء القلب». وقد عبَّر عن ذلك في قصيدته «الشعلة» من خلال الأبيات التالية:

في الشعلة روحي-----
فوضى أجنحة الضوء---،
وموسيقا الأضدادْ
جسداً آخر للحلم،
هواء يتلظىّ
وخيول نحو مصائرها تسعى---
في الشعلة،

(1) Ibid., *P*. 16.

ماء القلب،
وخمر المطلق،
قلق--- مأهول بالرؤيا
ونزيف أزرق
أوَ ليس أمير النار،
بذاك العزف الوحشيّ،
يشي بظلام أدهى شجناً
وألذ سقوطاً
في هذا الوطن المفتوح،
على المغلق---؟[1]

إن الشاعر هنا تندمج روحه مع الشعلة. فهذه الشعلة وحدها هي التي تُضيء، له أحلامه وذكرياته، وكأنها تكشف له عما يكون متحجباً ومتخفياً داخله من ذكريات وأحلام.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن ظاهرة كالنار بخاصيتها المتناقضة- أو بتعبيرعصام ترشحاني موسيقي الأضداد- تتسم بنوع من الجدل، انطلاقاً من الثنائية الكبيرة التي تحيط بالنار وهي أنه بقدر ما تحرقنا فإنها تُضيئنا. قطبين كبيرين تتوالد عنهما كل القيم الأخرى[2].

ومن ثَم، لا نملك سوى أن نقول مع باشلار إن: «النار لا تتلقى وجودها الحقيقي إلا في آخر المسار حيث تصبح نوراً، بعدما تكون في عذابات اللهب، قد تخلصت من كل ماديتها»[3]. فهذا يعد إعلاناً خطيراً من إعلانات شاعرية العناصر المادية،الذي يصبح فيه النور- بخلاف النظرة الدارجة- يصنع النار، والذي تصبح فيه النار بدورها مصدراً

(1) عصام ترشحاني، «تفعيلات النار »، ص 171.
(2) سعيد بوخليط، «التحليل النفسي للنار: أو البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري »، ص 12.
(3) باشلار، *شعلة قنديل*، صفحات 72- 73.

خاصاً جداً للإنارة وللإضاءة، التي تشكل ماهية النار أو أسلوبها الخاص في الوجود.

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن الشعراء في ظل علاقتهم الحميمة بالنار تُطرح النار بأسلوب متميزعن أسلوب رؤية النارالواقعية. حيث لم تعد النار مصدراً للإضاءة والتدفأة؛ بل وحتى الإحراق والتدمير فحسب؛ وإنما أصبحت- كصورة مُتخيَّلة- كذلك مصدراً للشعور بالراحة والهدوء والتجديد، ودافعاً للحالم لتأمل الحياة والموت. وهذا يبين لنا لِمَ يركز باشلار على- ما يُسميه- «النار المُعاشة **le Feu vécu**»، أي النار التي تحيا في ذاكراتنا وخيالنا. ولهذا، لم نجانب الصواب حينما نصرح- كما يقول باشلار- بأننا: «نكون ناراً حية؛ ولذلك فإننا نقبل أن نحيا الصور المُتخيَّلة، تلك الصور التي تقدم لنا النار، واللهب والحريق»[1]. فالنار- كما رأينا سالفاً- لا تكون ثابتة أبداً، فإنها تحيا حينما تهب. فالنارالمُعاشة تحمل دائماً علامة الوجود المتوتر الذي يرغب في التغير الدائم. فصورالنار تكون بالنسبة للإنسان الذي يحلم، وبالنسبة للإنسان الذي يفكر،: «مدرسة القوة والشدة **une école d'intensite**»[2].

وبناءً على ذلك، يُطالبنا باشلار بأن نشارك في الخبرة التخيلية لقوة النار وشدتها. فالنار هنا بوصفها مُبدعة **créatrice**، فإنها تمدنا بحدوس شعرية؛ لكي تجعلنا نُشارك في حياة العالم الملتهبة، فكون النار بوجه عام- واللهب بوجه خاص- جوهراً حياً، أو بالأحرى جوهراً شعرياً، فما علينا- كما يدعونا باشلار- سوى الاندفاع نحو النار (أي النار كصورة مُتخيَّلة)؛ ذلك الاندفاع الذي تُجسده «**عقدة نوفاليس le Complexe de Novalis**»[3]. التي تُمثل عقدة الاندفاع نحو النار؛ ذلك الاندفاع الذي يُحدثه الاحتكاك، أي الاحتياج لحرارة مشتركة. ومن ثَم، تتميزعقدة نوفاليس بوعي بالحرارة الحميمة التي تحمل نفس طابع

---

(1) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, PP***.6-7.

(2) Ibid., ***P***.7.

(3) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، صفحات 62- 63.

الحب بين العاشقين؛ حيث يشعر العاشق بارتباطه الحميم والقوي بمعشوقه. ولهذا، فإن المرء يُشعل النار إذا أحب، أو بالأحرى أنه يُشعل نار الحب في محبوبه، وهو بدوره تشتعل فيه نار الحب.

وبناءً على ذلك، فأن تشتعل النار فينا، أوأن نهب أنفسنا للنار، أن نُـدَمرأو نُـدِمر أنفسنا، سواء باتباعنا عقدة بروميثيوس أوعقدة إمبادوقليس، أو حتى عقدة نوفاليس، فهذا هو التحول السيكولوجي الذي يبدل كل القيم، والذي يمكنه إثبات بشكل أفضل- مع يونج- أن النار هي: «الذريعة لعقدة عتيقة خصبة»[1].

يتبين لنا مما سبق هذا الإنتاج الشعري الهائل لصور النار، فقد حاول باشلار من خلال عرض صور النار، التدليل على أن النار أكثر عناصر الصور جدلاً. فهي الوحيدة التي تكون في آن واحد ذاتاً وموضوعاً فعندما نغوص في أعماق نزعة إحيائية، فإننا نجد دائماً نزعة حرارية: «فإن ما أعترف به حياً، أي حياً بشكل مباشر، هو ما أعترف بأنه ساخن»[2]. ويعني ذلك أن باشلار يرى أن النار هي من أكثر الصور التي على غرارها تُفسر سائر صور العناصر الطبيعية الأخرى، أو بالأحرى تُفسر كل ما يكون حياً.

وفي هذا الصدد قد خصص صفحات عديدة من كتابه «لهيب شمعة« للحديث عن النار بوصفها أحد مبادئ التفسير الكونية، التي على غرارها نفسر سائر العناصر الأخرى؛ بحيث نجده قد طرح في هذا الكتاب أكثر الصور جرأة، حتى دفع ذلك الباحث بول جينستيه للنظر لهذا العمل بوصفه: «قصيدة مطولة كُتبت نثراً»[3]. فإننا حينما نلقي الضوء على كل ما جاء به نوفاليس من ذكر صور اللهب، يمكننا القول بأن كل ما هو مستقيم، وكل ما يسير تصاعدياً في الكون **le Cosmos**،

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 154.

(2) نفس المصدر السابق، ص 152.

(3) Ginestier, ***La Pensée de Bachelard, P***. 17.

يكون لهب: «فكل ما يصعد تكون له دينامية اللهب **le Dynamisme de la Flamme**»[1].

ويعني ذلك أن اللهب هو أكبر دليل على الثراء والدينامية الجوهريين، فهو الوحيد الذي يهب معنى مباشر للكثافة الحيوية، وقد عبَّر عن ذلك نوفاليس بقوله: «في لهيب شمعة، تكون كلُّ قوى الطبيعة نشطة»[2]. فإن كل ما هو حي؛ بل وكل موجود هو بقايا كائن مشتعل، أو بالأحرى بقايا لهب. وفي هذا نقرأ في المأثورات التي ترجمها ميترلينك: «ليس في مستطاع الشجرة أن تغدو سوى لهب مزهر، بينما يغدو الإنسان لهيب ناطق **une Flamme parlante**، والحيوان لهيب ضال»[3].

ويُفهم من ذلك أن باشلار يؤكد على أنه بالرغم من أن العناصر الطبيعية التي تبدو متناقضة في الطبيعة؛ بحيث لا تتحدث لغة واحدة، نجدها ملتحمة ومنصهرة كصور شعرية في بوتقة واحدة ألا وهي النار؛ إذ تتشابه حرارتها مع الحرارة الباطنية التي نشعر بها[4]، وكذلك مثل حرارة الحيوانات ذات الدم الدافىء، وعلى نحو ما تتماثل شرارتها مع بذور النبات، أي مع عناصر الحياة، كما يتشابه تطاير لهيبها في السماء مع رفرفة أجنحة الطير. فتلك الارتباطات عن طريق التشابهات متلاحمة تماماً، وتنتشر في كل العالم. وهذا التلاحم بين عناصر الطبيعة لا نلمح له حضوراً؛ إلا من خلال الصور الشعرية، التي معها: «يفقد العالم كل وظائف الضد **Contre**»[5].

---

(1) Bachelard, ***La Flamme d'une Chandelle*** , ***P***. 63.

(2) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 74.

(3) نفس المصدر السابق، ص 75.

(4) لقد أكد باشلار على نفس هذا المعنى في كتابه «شاعرية حلم اليقظة «بقوله إن: «الحرارة فينا ونحن في الحرارة، في حرارة مساوية لذاتنا. فلم يبقى من الإنسانية إلا هذه الحرارة، فنحن أنفسنا نكون هذه النار المألوفة التي تشتعل على مستوى الأرض منذ فجر العصور. «باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص166.

(5) باشلار، نفس المصدر السابق، ص 170.

ويعني ذلك أن الحالم حينما يكون في حضرة الصورة الشعرية بوصفها صور الطبيعة، فلا يكون هناك وجود للتضاد والتقابل بينهم؛ وإنما- بخلاف ذلك- تنصهر كل العناصر الطبيعية بوصفها صوراً مُتخيَّلةً في بوتقة واحدة، نلمح فيها التوافق والانسجام بينهم على نحو يتعذر إنكاره. ولتأكيد تلك الرؤية يسوق لنا باشلار أمثلة عديدة، فها هو ذا بول كلوديل، الذي كتب صفحات مماثلة لنص نوفاليس السابق، فمن وجهة نظره أن: «الحياة نار **la Vie est un Feu**»[(1)]. فالحياة تجلب وقودها في النبات، وتلتهب في الحيوان، وقد عبَّر عن ذلك كلوديل في مستهل روايته بقوله: «لئن كان يمكن تعريف النبات بوصفه «المادة المحترقة»، فإنه يكون في نظر الحيوان، المادة الملتهبة»[(2)]. فقد نظر كلوديل للحيوان بوصفه مادة ملتهبة؛ على أساس أن الحيوان يحافظ على صورته وعلى بقائه من خلال إحراق ما يغذي طاقته.

والجدير بالذكر أن تلك الرؤية لصور النار بوصفها أحد مبادئ التفسير الكونية التي على غرارها ربط الشعراء بين العديد من الصور المادية الأخرى المتمايزة والمتميزة في الواقع عن النار؛ إلا أنها تصبح كصورة شعرية متلاحمة ومنسجمة مع بعضها البعض الأخر- نقول نلمح لها بعداً في التراث العربي الجاهلي، التي اتخذت النار فيه مكانة خاصة وحضوراً لا يستهان به، نجده متجلياً بوجه خاص في الشعر؛ فها هو ذا الشاعر طفيل بن عوف الغنوي الذي استعان بالنار لوصف فرسه من خلال البيت التالي:

كأن على أعرافه ولجامه   سنا ضرم من عَرْفج متلهِّب[(3)]

---

(1) -----، *شعلة قنديل*، ص 76.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(3) د. أحمد محمود الخليل، «جمالية النار بين البنى الميثولوجية والقيم الإنسانية في الشعر العربي القديم»، في *مجلة المعرفة* (سوريا: العدد 447، ديسمبر 2000م)، ص 133.

فالشاعر يصورهنا مشهد فرسه وهو يعدو عدواً سريعاً شديداً، فيظهر لمعان على عنقه وعنانه، شبيهاً بلمعان نار قد اشتعلت في شجرالعرفج شديد الاشتعال. وهذه صورة أخرى من صور الربط بين العناصر المتضادة، أو بالأحرى الربط بين كل ما هو حي والنار؛ ما دام أن كل ما هو حي هو- بتعبير باشلار- بقايا موجود ملتهب.

ولا يكتفي باشلار بعرض تلك الصور التي تربط بين النار وسائر الصور المادية الأخرى فحسب؛ وإنما يتحدث كذلك عن صورالنار بوصفها أكثرالصورالشعرية التي تبعث فينا ذكريات طفولتنا الخاصة. وفي هذا الصدد يستدعي ذكريات طفولته الخاصة المتعلقة بمشهد إشعال جدته لنارالمدفأة، حيث كان يتصاعد الدخان ببطء فوق اللهب على مدى الموقدة السوداء. إذ يُغادر الدخان اللهب الساطع ذو الألوان الأحمر والأزرق، وعندما يستأنف اللهب المتصاعد حياته، كانت الجدة تقول له: «أنظر يا بني، إنها **عصافير النار les Oiseaux du Feu**»[1]. وعندها كنت اعتقد بأن: «عصافير النار هذه كانت تُعشش في قلب المدفأة، المتخفي تماماً تحت القشرة والحطب اللين. كانت الشجرة، حاملة الأعشاش هذه، قد أعدَّت على مدى نهائها، هذا العش الحميم حيث يمكن أن تُعشش هذه العصافير النارية الجميلة. في حرارة بيت كبير، يكاد يتفتح الزمان ويطير»[2].

وهنا يأتي باشلار من خلال ذكريات طفولته بصور أخرى من صور الجمع بين العناصرالمتضادة، أي بين النار والعصفور؛ إذ حينما يتطايراللهب ويصعد إلى السماء، وكأنه عصفور يطير في السماء. وهذا ما نلمحه عند حالم نوفاليس بألسنة اللهب الحيوانية؛ إذ يعد اللهب عنده عصفوراً؛ طالما أنه يطير. وقد عبَّر عن ذلك شاعر شاب يُدعى بيير جارنيهPierre Garnier بأسلوبه الاستنكاري:

(1) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 79.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

من أين ستأخذون العصفور
إن لم تجدوه في اللهب؟![1]

وباشلار حقاً يؤيد هذه الرؤية؛ إذ يؤكد على أنه قد عرف ذلك في أحلامه وألعابه أمام المدفأة، أو بالأحرى- كما يصرح قائلاً-: «لقد عرفت حقاً العنقاء le Phénix[2] المنزلي، طائر العنقاء الأثيري الذي يعد الوحيد من بين كل الطيور، الذي كان ينبعث من دخانه وحده، وليس من رماده»[3]. ويعد هذا بحق بمثابة دليل آخر على ما تؤكد عليه عقدة إمبادوقليس من أن التدمير ليس هدماً، ولكنه تغيير وتجديد، فما أن تحرق العنقاء نفسها، أي تُضحي بنفسها في اللهب، نقول ما أن تفعل ذلك إلا وتحيا مرة أخرى مُجددة جمالها وشبابها. ومن ثَم، فالنار هنا كصورة شعرية هي الحب والمدفأة والبيت.

وبالتالي، فقد تأمل باشلار في أكثر العناصر الحية بكثافة، وأكثر الأصول أمانة للصورة المُتخيَّلة، أي عنصر النار، أو بالأحرى في صور النار. فقد تبين لنا من خلال الأمثلة العديدة التي طرحها باشلار أن كل صور النار تعد بمثابة صور للحياة، التي بدورها يمكن أن تتحول بسهولة إلى صور للنار والعكس بالعكس، تلك الصور المادية التي سوف يفهمها كل فرد، وسوف يشعر بها لأنها في المقام الأول صور مادية نموذجية متجذرة داخلنا ومرتبطة بطفولتنا.

ولكن، ينبغي التنويه هنا إلى أن باشلار لم يقتصر على البحث في صور النار فحسب؛ وإنما ركز كذلك على سائر العناصر الطبيعية الأخرى كالماء والهواء والأرض والنبات بوصفها صوراً شعريةً، على نحو ما أكد على ذلك في كتابه «التحليل النفسي للنار» بقوله: «لن يكون

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 80.

(2) العنقاء: طائر أسطوري زُعم أنه يُعمر خمسة قرون، وبعد أن يحرق نفسه ينبعث من رماده أتم شباباً وجمالاً.

(3) نفس المصدر السابق، ص 81.

صعباً أن نكرر ما حاولناه هنا بالنسبة للنار، مع الماء والهواء، والتراب، والملح والنبيذ، والدم»[1].

وقد نبع اهتمام باشلار بالبحث في اهتمام الشعراء بسائر العناصر الطبيعية من اعتقاده بوجود ثمة علاقة بين العناصر الطبيعية الأربعة و- ما يُسميه- **نظرية الأمزجة الشعرية الأربعة quatre Tempéraments poétique**؛ وذلك على أساس أن: «كل النفوس التي تحلم تحت مظلة النار، أو تحت مظلة الماء، أو تحت مظلة الهواء، أو تحت مظلة الأرض، تُظهر اختلافاً فيما بينها»[2].

ومن ثَم، فالعناصر الأربعة لم تُصنف الصور المادية فحسب؛ وإنما تُصنف كذلك الشعراء وفقاً لاهتمامهم بتلك العناصر الطبيعية. فالعنصر- إذن- يربط بين الصور المادية ويعبر عن المزاج الشعري للشعراء. ولهذا، جاء باشلار ليؤكد لنا في كتابه «الماء والأحلام» على أن كل العناصر الأربعة تُظهر نفسها بوصفها: «**نظاماً للصفاء الشعري un Système de Fidélité poétique**»[3]. بحيث يوجد هناك أربع لغات طبيعية أو بالأحرى أربعة عناصر طبيعية تعبر عن أمزجة شعرية مختلفة تصنف الشعراء وصورهم المُتخيَّلة التي من خلالها يُعيد إبداع تلك الصور الطبيعية من جديد.

وها هو ذا باشلار يفرد حديثاً عن صور الماء في كتابه «الماء والأحلام»؛ إذ يطرح ويجمع لنا العديد من الصور الأدبية الجيدة الأخرى، وبوجه خاص ما يتعلق بالصور المائية بوصفها عين المشهد الطبيعي؛ إذ أن الانعكاس في الماء هو الرؤية الأولى التي نُعاين ونرى من خلالها العالم نفسه، وهذا ما عبَّر عنه باشلار في «شاعرية المكان» بقوله: «فالبحيرة هي أجمل وأكثر ملامح المشهد الطبيعي تعبيراً. إنها عين

---

(1) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 17.

(2) نفس المصدر السابق، ص 127.

(3) Bachelard, ***L'Eau et les Rêves, P.*** 12.

الأرض **l'Oeil de la Terre**، التي تنظر إلى حيث يقيس الرائي عمق طبيعته»[1].

فهنا باشلار يعرض لرؤية الشعراء الخاصة للماء، ليس بوصفه مصدراً للشراب أو مصدر من مصادر الحياة؛ وإنما باعتباره المرآة الأولى للجنس البشري the First Mirror for Mankind، مرآة لا تُظهر العالم بموجوداته فحسب؛ وإنما تكشف كذلك عن العمق المطلق لطبيعتنا. بتعبير آخر، طالما أن الطبيعة- بالنسبة لباشلار- متجذرة في داخلنا، فإننا حينما نكتشف بعد من أبعاد عناصرها الطبيعية، فإننا نكشف عن عمق من أعماق أنفسنا. وبالتالي، فإن عمق البحر يكشف لنا عن عمقنا الباطني نفسه.

وبناءً على ذلك، فإننا حينما نتخيل صور الماء، فإنها تبعث فينا معنى الشعور براحة نفس كبيرة و بالاطمئنان، على نحو ما عبَّر عن ذلك هنري بوسكو Henri Bosco في «ماليكرا Malicraix» بقوله إن: «كل اطمئنان هو ماء نائمة **une Eau dormante**. ثمة ماء نائمة في قاع كل ذاكرة. وفي العالم، الماء النائمة هي كتلة من الاطمئنان، كتلة من الثبات. في الماء النائمة، يستريح العالم. وأمام الماء النائمة، ينتسب الحالم إلى راحة العالم»[2].

ويُفهم من ذلك أننا حينما نتخيل صور الماء فإنها تبعث- كما نوهت من قبل- فينا معنى الشعور بالراحة والاطمئنان، كما تجعلنا قادرين على استحضار الصور المُتخيَّلة لذكريات طفولتنا الخاصة؛ طالما أن مشهد صور الماء يرتبط عندنا بذكرى طفولية. فارتباط صور الماء بالطفولة تُفجر لدى الشاعر العديد من الدلالات المرتبطة بطفولته؛ بحيث لم تُصبح هذه الطفولة مجرد ذكريات ماضية في ذهن الشاعر؛ بل بالأحرى تُصبح حاضرة حضوراً قوياً في روحه بحيث يحاول بعثها من جديد من

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 190.

(2) ----، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 169.

خلال صوره الشعرية: «فحينما تتدفق لغة الماء؛ فأنها تتوهج وتنطلق عبر تدفق الينبوع الذي يعني وجود وسيلة ثرية للتواصل بين الماضي والحاضر؛ لأن الماء يُشكل جذراً حيوياً للخصب، ونبعاً من ينابيع الطفولة التي تتوغل إلى جوهر الحياة و تواشجها مع الإبداع الشعري»[1].

ومن ثَم، خلال مرآة الماء **le Miroir des Eaux** نرى عالمنا وحياتنا الباطنية؛ إذ أن الماء النائمة تدمج كل شيء: العالم والحالم. ومن ثَم، فإن بوسكو يدعونا إلى المشاركة في عمق ما يكتنفنا، أي في عمق الماء؛ ما دامت الأعماق- وبوجه خاص أعماق الماء- على علاقة قريبة بالماضي، وهذا ما عبَّر عنه بسؤاله الاستنكاري: «هل يمكن للمرء بالفعل أن يصف الماضي بمنأى عن صور العمق؟ !»[2]؛ ذلك على أساس أن الحلم بالماء يمكن أن يتخلل أبعد الأماكن، فقد يتخلل الزمان والمكان الماضيين، ويجلبهم إلينا لنحياهم من جديد على مستوى الصورة الشعرية.

ولهذا، يصرح باشلار في «الماء والأحلام» قائلاً إن: «الطابع المميِّز للحلم الطبيعي هو الافتقار للحلم الذي يحفر بعمق في الطبيعة. فإننا لا نحلم بعمق بالموضوعات. فبالنسبة للحلم بعمق، ينبغي أن نحلم مع المواد»[3]. فتحت سطح المرآة، ينبغي أن نبلغ عمق الماء؛ على أساس أن: «الشاعر الذي يبدأ بالمرآة يبلغ إلى ماء الينبوع، يريد أن يقدم خبرته الشعرية الكاملة. فالخبرة الشعرية- في رأينا- ينبغي أن تكون خاضعة للخبرة الحلمية **L'expérience onirique**»[4].

---

(1) خليل شكري هياس، «فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية: طفولة الماء» لحميد سعيد نموذجاً، في *الموقف الأدبي* (العدد 383، سنة 2003م)، ص 171.

(2) Christofides, «Bachelard's Aesthetics «, *P*. 267.

(3) Bachelard, ***L'Eau et les Rêves, P***. 32.

(4) Ibid., ***P***. 32.

وفي ظل هذه الوحدة (بين العالم والحالم)، الروح لا تتأمل العالم فحسب؛ وإنما تتأمل نفسها أيضاً. بحيث تصعد روح الحالم إلى السطح من جديد، وتعود لتحيا حياتها في العالم من جديد من خلال مرآة الماء، تلك المرآة الوحيدة التي تتمتع بحياة داخلية. وبالتالي، ففي الماء المطمئنة كم يُصبح كلٌ من السطح والعمق قريبان من بعضهما. فكلما كانت الماء عميقة، كلما كانت المرآة واضحة، وكلما دفعت الحالم إلى أن يحلم بعمقه الذاتي. ومن ثَم، فحالم بوسكو يأتي ليوضح لنا: «كيف ذابت روحه الحالمة في روح الماء العميقة»[1].

ويُفهم من ذلك أننا نكتسب خبرة بعالم كوني من خلال الصور المادية النموذجية بوصفها صوراً شعريةً؛ إذ تجعلنا نسكن عالماً، فتبعث في الحالم الشعور بأنه في بيته يشارك في هذا العالم المتخيَّل الذي ننفتح فيه على حقيقة الطبيعة في الصورة الشعرية ومن خلالها. ولذلك: «فإننا حينما نحلم أمام النار، أو عندما نحلم أمام الماء، فإننا نعرف نوعاً من حلم اليقظة الثابت. فالنار والماء يتمتعان بقوة اندماج حلمية. فللصور إذن جذور، وباتباعنا إياها ننتسب إلى العالم، نتجذر في العالم»[2].

فمن الملاحظ إذن أن باشلار قد ساق لنا العديد من الأمثلة عن أعمال الشعراء والأدباء التي تكشف عن علاقتهم الحميمة بالعناصر الطبيعية، أو بتلك الصور المادية، نقول إن هذا البحث لذلك الإنتاج الشعري الهائل المرتبط بالعناصر الطبيعية إن دل على شيء؛ فإنما يدل على أن باشلار يعد بحق- كما أطلق عليه جان كلود مارجولين J.C. Margolin-: «رجل الكتب **l'Homme aux Livres** !»[3] ولهذا، نجد جويلوم Guillaume يعتقد بأن باشلار: «أفضل كاشف للمصدر الشعري في عصره»[4].

---

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 171.

(2) نفس المصدر السابق، ص 169.

(3) Margolin, ***Bachelard, P***. 5.

(4) Ibid., ***P***. 16.

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن باشلار قد ساق لنا العديد من الصور الطبيعية المادية التي تؤكد على وجود أنماط مختلفة من الخيال؛ إذ صنف باشلار الأساطير والأحلام والأخيلة الإنسانية وفقاً للعناصر الأربعة، شأنه شأن فلاسفة العصور القدامى والسيميائيين. فالسيميائيين يكونون على علاقة حميمة بالعالم وبالطبيعة؛ ذلك الحقل الواسع من أحلام اليقظة التي تفكر والأفكار التي تحلم. ففي مختبره، يضع السيميائي أحلام يقظته تحت الاختبار والتجربة، وفي هذا يقول باشلار إن: «لغة السيمياء هي لغة حلم اليقظة، اللغة الأم لحلم اليقظة الكوني. وهذه اللغة، يجب تعلمها كما حلمنا بها، ففي العزلة لا نشعر أبداً بالوحدة عندما نقرأ- بوجه خاص- كتاب عن السيمياء. بحيث يبزغ لدينا الشعور بأننا وحيدون في العالم. فهنا نحلم العالم، نتحدث لغة بدايات العالم»[1].

ويُفهم من ذلك أن تركيز باشلار الأساسي موجه مباشرة نحو تلك الرحابة، مناطق الاهتمام الرحبة (أي نحو تلك العناصر الطبيعية): كالأرض، والهواء، والنار، والماء. تلك الصور السيميائية alchemical Images، التي تستمر سكنى الخيال في ظل ارتباطه المادي الواقعي، أو بوصفها قوالب بنائية لقصيدة ما building Blocks of a Poem.

غير أنك حينما تقرأ كتب باشلار عن العناصر (الطبيعية الأربعة) لا تعني أن تكتسب معرفة أكبر؛ وإنما بالأحرى أن تغير أسلوب رؤية المرء للعالم المادي؛ إذ يمدنا باشلار بالعديد من الأمثلة عن صور الجواهر المادية المتعددة التي تدفعنا إلى الارتباط بالعالم على نحو جديد ننفتح فيه على العالم؛ بل وعلى مصيرنا كذلك[2].

---

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 64.

(2) Joanne H. Stroud, «The Future of Beauty: Gaston Bachelard as Guid»، *بحث منشور على الإنترنيت وموقعه* (WWW. Dallas institute org/ programs/ talk text/j Stroud Htm, Fall 2000), ***P.*** 5.

ومن مجمل ما سبق يتبين لنا أن الشعر يفتح لنا آفاق عالم جديد، ألا وهو عالم الصور الشعرية بوصفها صور الطبيعة التي نقصدها على مستوى الخيال باعتبارها صوراً مُتخيَّلة. وهذه الصور المتخيَّلة- كالنار والماء والهواء- توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء؛ فإنها توجد بوصفها وجوداً لاواقعياً؛ وإن كان لها أصلاً واقعياً لا يمكن إنكاره؛ إلا أننا حينما نتخيل النار- مثلاً- فإننا لا نلتقي بها؛ طالما أننا نقصدها من خلال ما تمثله خيالياً عن طريق الاستعانة بالصور الشعرية.

ولكن، إذا كان باشلار ينظر للصورة الشعرية كصور للطبيعة التي نقصدها كصور مُتخيَّلة. هذه الصور التي يهتم بدراستها- كما رأينا من قبل- من خلال فينومينولوجيا الخيال، والتي من خلالها يُصنف الخيال الشعري. فما المقصود- إذن- بالخيال الشعري عند باشلار؟ وهذا ما سأحاول الإجابة عنه بالتفصيل في سياق الفصل التالي.

****

الفصل الثالث
الخيال الشعري عند باشلار

اهتم باشلار بدراسة صور الطبيعة بوصفها صوراً شعريةً انطلاقاً من اهتمامه بعلاقة الشعراء الحميمة بالطبيعة؛ إذ أننا لو تتبعنا آراء باشلار سنجد أنه قد اهتم بوصف ماهية تلك العلاقة من خلال فينومينولوجيا الخيال. فبالنسبة لباشلار، الشاعر- بل والفنان بوجه عام- لا يعبر عن الواقع على نحو ما يجده فحسب؛ وإنما يُعيد إبداعه من جديد. على أساس أن الشاعر لا ينظر إلى الطبيعة كي يُنتجها مرة أخرى. ومن ثَم، فليس هناك عند باشلار موضع للحديث عن نسخ الطبيعة؛ وإنما بالأحرى هناك تجديد وإبداع للطبيعة وعناصرها بوصفها عناصر الخبرة التخيلية، أوبالأحرى باعتبارها صورةً مُتخيَّلةً تكشف للمتلقي عن ماهيتها في الصورة الفنية ومن خلالها.

وها هنا سوف نتابع تساؤل باشلار عن الخيال الشعري the poetic Imagination بوصفه قوة الإنتاج النفسي ذاتها، وانقسامه إلى ثلاث فئات في مملكة الروح، كذلك إيضاح كيف يكون الخيال في علاقة ضرورية مع الذاكرة سواء في العملية الإبداعية أوعند التواصل مع الصور الشعرية كالمكان الأليف أو بيت الطفولة- مثلاً- بوصفه صورةً فنيةً أوبالأحرى صورةً مُتخيَّلةُ تجعل المتلقي قادراً على استحضار الصورة المُتخيَّلة لذكريات طفولته الخاصة. كما سيرد ذكره فيما بعد.

1- ماهية الخيال عند باشلار:

يشرع باشلار في ثنايا دراسته للصورة الشعرية بوصفها صورةً مُتخيَّلةً في وصف ماهية هذه الظاهرة، وما يُميزها عن الظواهر الأخرى مثل الصورة المُدركة عن طريق الإدراك الحسي.

ورغم أن باشلار لم يفرد مبحثاً خاصاً لوصف ماهية الصورة الشعرية من خلال فينومينولوجيا الخيال، فإننا يمكن أن نستخلص رؤيته التي عرضها متناثرة في كتابات عديدة.

عندما يطرح باشلار السؤال عن ماهية الخيال الشعري، فإنه يطرحه على نحو بحيث يُعلمنا أن نفكر في الشعر بوصفه الخيال. فهذا التعريف حاضر على الدوام عند باشلار؛ ولذلك فمن الضروري دراسة هذا التوجه الباشلاري الذي فيه يُعرف الشعر عن طريق الخيال، الذي يعد بمثابة أصل القصيدة وموضوعها في وقت واحد. ولكن، إذا كان الشعر هو الخيال؛ فإن ذلك يقودنا إلى السؤال عن: ما هو الخيال الشعري؟

في واقع الأمر، أن الإجابة عن هذا السؤال تأخذنا إلى رافد أو بعد ثالث عند باشلار، وهو أن الخيال هو الأدب. أو بتعبير أدق، الخيال الحقيقي هو الخيال الأدبي. فبالنسبة لباشلار إن:

«الصورة الأدبية الخالصة هي الواقع الحقيقي للأدب l'Image Littéraire pure est la veritable Réalité de la Littérature»[1]. وهذا يدفعنا إلى التساؤل عما هو- إذن- الأدب؟

ويُجيب باشلار على ذلك بقوله إن الأدب هو الشعر، فالأدب في جوهره شعراً، أي أن الأدب يشارك في ماهية الشعر بوصفه خيالاً. ولكن، ما هو الخيال؟ الخيال هو الأدب. وهذا ما أكد عليه في كتابه

(1) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P.*** 321.

«الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله: «إن الصورة الأدبية **l'Image Littéraire** بوجه عام ليست مجرد شكلٍ يفتقر إلى الخيال؛ وإنما- على العكس من ذلك- هي الخيال نفسه في حيويته المطلقة، هي الخيال في أقصى حريته»[1]. وهذا ما قد سبق وأكد عليه في كتابه «الهواء والمنامات» بقوله إن: «الأدب لم يكن مادة بديلة لأي نشاط آخر. فإنه يُمثِّل انبثاق وبزوغ للخيال نفسه------ فالحياة الخيالية، الحياة الحقيقية تُنعش الصورالأدبية الخالصة!»[2] ويؤكد باشلار على نفس المعنى في موضع آخر بقوله إن: «الأدب قد أصبح بالنسبة لي مجال جديد لتحديد وتعريف الخيال النشط»[3].

فما السبيل للخروج من هذه الدائرة؟ فماهية الشعر هي الخيال، والخيال بدوره هو الأدب، والأدب هو الشعر. ويُفهم من ذلك أن باشلار حينما رأى أن الأدب هو الشعر، فإنه يقصد من ذلك أن كلاً من الشعر والأدب تكمن ماهيتهما في الخيال، وأنهما في نفس الوقت المجالات التي يمكن من خلالها التعرف على ماهية الخيال: «فالتخيل هو- في ذاته- حياة الشعر»[4]. ولهذا سيتجه باشلار مباشرة إلى الخيال الشعري محاولاً الإجابة عن السؤال عن ماهيته. ولكن، ما الذي يريد باشلار الكشف عنه من خلال الإجابة عن هذا السؤال؟

«إن الخيال يهب معنى للخطوط الواقعية التي تبدو للوهلة الأولى غير دالة»[5]. ويُفهم من ذلك أن باشلار يوجه انتباهنا منذ البداية إلى ضرورة ألا نفكر في ماهية الخيال بأسلوب تقليدي، ووفقاً للنظرة الدارجة التي تنظر للخيال بوصفه مجرد القدرة على مفارقة الواقع

---

(1) Ibid., *P*. 185.

(2) -------------, ***L'Air et les Songes, P***. 288.

(3) -------------, ***Fragments d'une poétique du Feu, P***. 31.

(4) C. Day, ***The poetic Image,P***. 18.

(5) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, PP***. 109, 136.

والانفصال عنه وتكوين تصورات خاصة بالذات بدون محاولة العودة إلى الواقع مرة أخرى.

ولكن باشلار- بخلاف ذلك- يعتقد أن الخيال يهب معنى للعالم؛ إذ أننا: «ننفتح بنوع ما على العالم خلال تجاوز العالم المرئي، الذي يكون، والذي قد كان سابق على حُلمنا به»[1]. فهذا المنفتح على العالم يُنتج في الحقيقة «**ما يتجاوز- الدلالة أو التعبير sur-signification** »، فمع القصيدة، يصبح كل شيء دال ومعبر: «فالحالم ------ يضفي الطابع الدرامي الدال أو المعبر [أي **الدراما الإنسانية drame humaine**][2] على العالم. فبالنسبة لمثل هذا الحالم يكون لكل شيء **قيم إنسانية les Valeurs humaines**»[3].

وما هذا الحالم عند باشلار سوى الشاعر الحقيقي، الذي يريد أن يكون الخيال بمثابة رحلة. هذه الرحلة الخيالية التي لا تعد مجرد رفاهية؛ وإنما هي الرحلة التي يقوم بها الشاعر بدءاً من الواقع ثم الانفصال عنه ثم العودة إليه مرة أخرى لينفتح على العالم في باطنه. ولهذا، ينبغي على كل شاعر أن يدعونا إلى- ما يُسميه باشلار-: «**رحلة خيالية le Voyage imaginaire**»[4].

ويعني ذلك أن الشاعر يدعونا من خلال قصائده أن نشارك في العالم المتخيل، الذي هو عالم صوره الشعرية بوصفها صوراً متخيَّلة، أو بالأحرى بوصفها **الخيالي Imaginaire**؛ إذ أنها الكلمة التي يعبر بها باشلار عن الموضوع المستمد من الخيال، على نحو ما أكد على ذلك بقوله إن: «الكلمة الأساسية التي تتوافق مع الخيال ليست صورة؛ وإنما هي الخيالي»[5].

---

(1) Ibid., ***P***. 169.

(2) على نحو ما أشار إلى ذلك باشلار في كتابه «شاعرية المكان»، ص 37.

(3) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, PP***. 13-15.

(4) ----------, ***L'Air et les Songes, P.***10.

(5) Ibid., ***P***. 7.

هذا الخيالي- في العمل الفني- هو اللاواقعي الذي نفهم من خلاله الواقعي، أي إنه يُنعش الواقعي ويُحييه من جديد، أو بتعبير سوزان فاجن Susan Feagin مع الخيال: «يُصبح الغائب حاضراً؛ وكذلك تكون كل أشكال التأمل والمشاعر حاضرة إذا كان الخيال حاضراً»[1].

ومن ثَم، فإننا عن طريق هذه الدعوة للقيام بتلك الرحلة الخيالية أو رحلة الخيال الإبداعي نجتاز المسافة التي تفصل بين الخيالي والواقعي. أو بتعبير آخر، أننا حينما نسير على طريق تلك الرحلة الخيالية؛ فإننا لن نبلغ في نهاية المطاف إلا للواقعي، أو بالأحرى إلى فهم الواقعي باللاواقعي أي بالخيالي. وهنا يمكننا فهم الدلالة العميقة- كما يقول باشلار- لقول بنجامين فوندان Benjamin Fondane إن: «الموضوع [أي **الموضوع الشعري L'objet poétique**] لم يكن واقعي؛ ولكنه جيد التوصيل للواقعي»[2].

وبناءً على ذلك، فتلك الرحلة الخيالية تكون في ذاتها أكثر الرحلات واقعية، إنها علامة عميقة على صيرورتنا النفسية، وهذا ما عبَّر عنه باشلار بقوله إن: «الخيال، أكثر من الإرادة، وأكثر من الدفعة الحيوية، هو قوة الإنتاج النفسي ذاتها»[3].

فبالنسبة لباشلار، الخيال ليس مجرد ملكة من بين الملكات الإنسانية؛ وإنما هو الملكة السيكولوجية التي تميز الوجود الإنساني بوصفه إنساناً؛ طالما أن: «الإنسان هو موجود خُلق ليتخيل؛ لأن وظيفة اللاواقعي تعمل- في الحقيقة- بالمهارة نفسها أمام الإنسان وأمام الكون. فما الذي نستطيع معرفته عن الآخر إن لم نتخيله؟ وأي لفحات سيكولوجية رقيقة لا نحسها حين نقرأ روائياً يُبدع إنساناً، أوحينما نقرأ

---

(1) Susan Feagin, «Some Pleasures of Imagination», in *the Journal of Aesthetics and art Criticism* (Vol. XLIII, No.1, Fall 1984), *P*.41.

(2) Bachelard, *L'Air et les Songes, PP*.11- 12.

(3) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 151.

لكل الشعراء الذين يبدعون إضافات إنسانية ساحرة ! إننا نحيا كل هذه التجاوزات في أحلام يقظتنا دون أن نجرؤ قول ذلك»[1].

ويعني ذلك أن باشلار يؤكد- بخلاف علماء النفس التقليديين الذين يرون أن الإنسان يرى أولاً ثم يتذكر وأخيراً يتخيل: «فبالنسبة للفيلسوف الواقعي وبالنسبة لغالبية علماء النفس إننا نرى أولاً الأشياء وبعد ذلك نتخيلها»[2].- إن الإنسان يتخيل أولاً، ثم يرى، وهذا ما أكد عليه على لسان الكاتب الإيطالي دانونز بقوله: «عندما نبدأ بفتح أعيننا على المرئي، فإننا سابقاً ومنذ أمد طويل نلتحم باللامرئي»[3]. وفي موضع آخر يقول: «كل صورة تُوظف لوصف عالم لم نره، وظواهر لم تظهر»[4]. فالخيال يعمل على إعادة إيجاد القوى الكامنة في الطبيعة من خلال الخيالي (أو الصورة المتخيَّلة)؛ طالما أن: «الخيال لا يمكن أن يحيا في عالم مُسطح **un Monde écrasé**»[5]. ومن ثَم، فهذه الصور لا تعد مجرد ظل مفتقر للواقع؛ وإنما بالأحرى هي: «**اللاواقعي irréelle**، الذي عن طريق التواصل معه، يهبنا الخيال مدخل لفهم الواقعي»[6].

ويتبين لنا مما سبق أن وظيفة اللاواقعي تبقى أكثر أهمية في الحياة من وظيفة الواقعي؛ فإن لها الأولوية والأسبقية على الواقعي؛ طالما أنها تقودنا للفهم وتكشف ماهية الواقعي، وهذا ما أكد عليه في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» حينما قصد أن يُظهر لنا: «كيف ولِمَ يُفضل كل إنسان التخيل، بحيث يهب للخيال المكان الذي يُمثل في النشاط الإنساني: **المكان الأول La Place première**»[7].

---

(1) ------، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 74.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 3.

(3) -----------, ***L'Eau et les Rêves, P***. 25.

(4) -----------, ***L'Activité Rationaliste de la Physique, P***. 68.

(5) -----------, ***Le Droit de Rêver, P***. 93.

(6) Pariente, ***Le Vocabulaire de Bachelard, P***. 52.

(7) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 63.

ويضيف قائلاً، ولهذا فإن: «وظيفة اللاواقعي **la fonction de l'irréel** تدوي على وظيفة الواقعي. إذ أنها وظيفة الانفتاح، الذي يكون بدقة وظيفة الخيال»(1).

وبالتالي، فإننا- إن جاز لنا القول- نرى الطبيعة فقط بعيون الخيال، حتى إننا ندرك الجمال في الطبيعة بهدي من عين الخيال وصوره المتخيَّلة. هذه الصور المتخيَّلة التي تعد إبداعاً وحضوراً جديداً للواقع، وليس مجرد إعادة إنتاج للموضوعات الواقعية.

ومن ثَم، فلا يكون هناك في الصورة الشعرية شيء يُعاد إنتاجه، فالصورة الأصلية تكون حاضرة في مواجهتنا مباشرة، وما علينا سوى الانفتاح عليها حين انبثاقها في وعينا، والمشاركة في عالمها والإنصات إليها؛ كي تُفصح لنا عن ماهية الموضوع الطبيعي الحاضر والمتجسد في الصورة الشعرية، التي لديها الكثير لتقوله لنا؛ ولهذا فإن: «الخيال لا يستطيع أن يُظهر نفسه إلا عن طريق القصائد التي يستوحيها [من الطبيعة أوبالأحرى من إحدى العناصرالطبيعية]. فوظيفته هي تشكيل الصور التي تتجاوز الواقع، التي تُنشده. فإنه يُبدِع ما هو أكثر من الأشياء؛ إنه يُبدِع الحياة الجديدة، يُبدِع الروح الجديدة، إنه يفتح أعيننا على أساليب جديدة من الرؤية. ولهذا، فالعالم لا يوجد شاعرياً؛ إلا إذا أُعيد إبداعه من جديد»(2). فالشاعر يُشكل الصور التي تتجاوز الواقع؛ لأنه ببساطة يحولها إلى صور شعرية متخيَّلة تنفصل عن صور الحياة؛ إذ لها عالمها الخاص الذي لا يوجد خارج النص الشعري المكتوب.

وبناءً على ذلك، يعتقد باشلار بأننا لن نجد إعادة إبداع العالم من جديد ولا تلك الصور التي تتجاوز الواقع بإنشاده إلا عند خيال الشعراء. فالخيال الشعري هو- إذن- أصل الصور الجديدة. فمع الصورة الشعرية يُصبح العالم أكثر إشراقاً، وتصبح الحياة أكثر حيوية ودينامية وخصوبة.

---

(1) -----------,*L' Air et les Songes*,*P*. 14.

(2) ----------, ***L'Eau et les Rêves, PP***. 24-25.

ومن ثَم، فالشاعر بقدر ما هو مُبدِعٌ، فإنه يكون- أيضاً- مكتشفاً لما هو غير مرئي بعد، مكتشفٌ لما هو لا متخيَّل من قبل، والذي ينبثق ويتجلى الواقع عبر حيويته من خلاله. ومن هنا، فلا نجد مع باشلار أي أثرٍ للحديث عن المحاكاة على الإطلاق؛ وإنما هناك بالأحرى إبداع وتجديد وتنشيط لقوى الطبيعة وعناصرها. ولهذا؛ لم يكن غريباً أن نجد الباحث جان كلود مارجولين يؤكد على أن: «الخيالي عند باشلار لم يرد لنفسه أن يُصبح مجرد استشباح Fantasmagorie[1]؛ وإنما هو إبداع لمعنى جديد لتلك الصور المادية الواقعية التي يكشف عنها أو يبدعها في الصور الشعرية نفسها»[2].

ويتضح من ذلك أن ما يُبدِعه الخيال ليس مجرد مشهد خارق للطبيعة، ولا هو في نفس الوقت مترجم ولا ناقل للعالم الخارجي؛ وإنما بالأحرى هو مبدع لصوره المادية من جديد، التي تمثل انفتاحاً عليها في باطنها. ولهذا، فإننا حينما نتعالى على العالم عن طريق الخيال؛ فإننا نتعالى عليه لنرتد إليه وننفتح عليه من جديد على النحو الذي يكشف لنا فيه عن ماهيته- أوبتعبير باشلار- ينفتح لنا. ولهذا، يمكننا القول- كما يصرح باشلار- مع آرمان بتيجان Armand Petitjean إن الخيال: «يجعلنا نتعالى ويضعنا في مواجهة العالم من خلال باب ضيق»[3].

بمعنى أن الخيال يجعلنا نتعالى على العالم على نحو لا ننفصل فيه عنه؛ وإنما كي يجلبنا وجهاً لوجه أمامه بحيث نراه في انفتاحه بعين الخيال، التي ترى كل ما هو جديد ونشط وحيوي وديناميي فيه؛ وذلك

(1) الاستشباح: فن إظهار الأشباح في قاعة مُظلمة بمساعدة خدع بصرية، وفي الأدب والفنون يعني الافراط في استخدام التأثيرات الناجمة عن الوسائل الخارقة، كالحال في فن Fantastique. هذا النوع الأدبي الذي ظهر في أمريكا، ومن أشهر كتابه بو Poe، الذي تميزت أعماله الروائية بإدخال عناصر غير واقعية كمثل: ظهور الأشباح والمشاهد المخيفة.

(2) Margolin, ***Bachelard, P.*** 46.

(3) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 128.

حينما يتعامل الخيال مع العالم كعناصر للخبرة التخيلية أو كصور متخيَّلة يقصدها من خلال ما تمثله خيالياً.

وهذا ما عبَّر عنه باشلار في سياق حديثه عن التأثير الحاسم للخيال بقوله: «إنه يصنع من الوحش طفلاً حديث الولادة! elle fait d'une Monstre [l'Imagination] ،un nouveau-né »[1]. وهو في هذا يختلف عن رؤية أوسكار ويلد Oscar Wilde الذي يرى أن: «الخيال يُقلد، والعقل النقدي هو وحده المبدع»[2].

في حين أن الفيلسوف جان جاك روسو J.J.Rousseau- مثلاً وبخلاف أوسكار ويلد- يرى أن الخيال هو الملمح الوحيد الذي يُميز الموجودات الإنسانية على الإطلاق عن سائر الموجودات الأخرى، فالحيوانات- مثلاً- برغم تمتعها بالذكاء لا تنشد الكمال. في حين أنه بدون الخيال يصبح الكمال مستحيلاً. فهي محرومة من هذا الخيال ومن هذه القدرة على المبادرة التي تتجاوز المُعطى الحسي الحاضر إلى اللامرئي: «لكل حيوان أفكار، بما أنه يتمتع بحواس؛ بل إنه يركب هذه الأفكار إلى حدٍ ما. ولا يختلف الإنسان عن الحيوان- من هذه الوجهة- إلا بالزيادة أو النقصان. بل يرى بعض الفلاسفة أن ما يوجد من فروق بين إنسان وآخر أكثر مما يوجد من فروق بين هذا الإنسان وذاك الحيوان. لا يُعَوَّل إذن في تمييز الإنسان عن بقية الحيوانات على ملكة الإدراك؛ وإنما على صفة الإنسان كفاعل حر»[3].

إذن الحرية عند روسو- كما يناقش دريدا في كتابه «في علم الكتابة» - هي نشدان الكمال، وعلى هذا النحو يصبح الخيال شرطاً لنشدان الكمال، فهو الحرية. فبالخيال تستفتح الحرية ويبدأ نشدان الكمال. لأن

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 151.

(2) د. خليل أحمد خليل، *دراسات في تاريخ العلوم وفلسفتها* (بيروت- لبنان: دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، سنة 1992م)، صفحات 183-184.

(3) دريدا، *في علم الكتابة*، صفحات 346- 347.

الحس وكذلك العقل المفكر يمتلأن ويتخمان بحضور المُدرك، كما يستنفدهما السعي إلى مفهوم ثابت. ولا تمتلك الحيوانية تاريخاً لأن الحس والإدراك الحسي هما في الأساس وظيفتان للتلقي السلبي في حين أن الخيال هو وحده الفعَّال، والعقل الذي يقوم بمهمة تلبية الحاجات والمصالح هو ملكة تقنية وحسابية.

وهنا تلتقي أفكار باشلار بأفكار روسو عن الخيال بوصفه- كما سيخبرنا باشلار بعد ذلك- مُغامر الإدراك، وباعتباره أقصى فعل حر لدى الإنسان الذي يبدأ بالواقع؛ وإنما على النحو الذي لا يتقيد فيه بأي واقع؛ لأن الخيال يُبدِع الواقع عن طريق تغيير وتحويل صوره المادية المُدركة؛ بل وعن طريق إضفاء قيمة عليه حينما يجعله مُثقلاً بالمعاني والدلالات الإنسانية. ويوضح لنا هذا أسلوب الخيال الخاص في التعامل مع عالم الموضوعات الواقعية أوالعناصر الطبيعية الذي يتجلى في إعادة تخيل تلك الموضوعات، بحيث يُحييها من جديد أو بالأحرى يُنعشها.

وهنا يطرح لنا باشلار علاقة «**الواقع الأدبي la Réalité Littéraire**» «**بالواقع المادي la Réalité matérielle**»، والذي يُتيح لنا بدوره تحديد علاقة «**المادة الواقعية la Matière réelle**» «**بالمادة التخيَّلية la Matière imagine**»؛ على أساس أن الواقع الأدبي عند باشلار هو الواقع السامي، والإدراك الشعري هو الإدراك الذي يحركه الخيال، ذلك الذي أطلق عليه نوفاليس اسم: «المعنى المدهش الذي يمكن أن يحل محل كل الأحاسيس؛ بل وينقلها إلينا»(1). ويعني ذلك أن الخيال هو الذي يحول هذا الحشد من المعطيات الحسية التي يتلقاها من الطبيعة أو العالم الخارجي إلى معاني رمزية وصور متخيَّلة.

ومن ثَم، فبالنسبة لباشلار الخيال هو «**القوة المنتجة للصور une**

---

(1) Roger Cardinal, ***Figures of Reality: a perspective on the poetic Imagination*** (London: Croom Helm, Barnes and Noble Books, 1981), ***P***. 135.

«Force Productrice des Images» الذي لا يتلقى الصورة المُدركة على النحو الذي تكون عليه فحسب، وكأنه مجرد متلقي سلبي؛ وإنما بالأحرى الخيال هو- بتعبير باشلار-: «**مُغامر الإدراك une Aventure de la Perception**»[1].

وفي موضع آخر يقول إن: «الخيال ليس ملكة تشكيل صور الواقع؛ إنما هو ملكة تشكيل الصور التي تتجاوز الواقع، التي تُغير الواقع. إنه ملكة **تتجاوز وتفوق الطبيعة الإنسانية sur humanité**»[2].

ويُفهم من ذلك أن الخيال- عند باشلار- وإن كان يستمد مادته من تلك الصور المادية الواقعية؛ إلا أنه يتعامل معها في إعادة تجديدها وإبداعها على نحو يتجاوز فيه تلك الصور الواقعية نفسها التي بدأ منها؛ إذ يعمل الخيال بوصفه قوة التغير، وهذا ما يتجلى بصورة واضحة في كتابه «لوتْريامون «الذي اعتبره بعض الباحثين نموذجاً للتأكيد على أن: «التغير والتحويل يعد مهمة مجددة للخيال»[3].

بتعبير آخر، أن الخيال يتجاوز الواقع عن طريق تغير صوره الواقعية وتجديدها؛ بل وحتى تشويهها على نحو ما أكد على ذلك في مستهل كتابه «الهواء والمنامات» بقوله: «إننا نريد على الدوام أن ندرك الخيال بوصفه ملكة تشكيل الصور. وفي هذه الحالة، فإنه بالأحرى **ملكة تشويه الصور la Faculté de déformer les images** التي يُقدمها لنا الإدراك، فإنه بوجه خاص ملكة تحرير الصور الأولية، إنشاء الصور»[4].

وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى في كتابه «الأرض وأحلام يقظة

(1) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 4.

(2) -------------, ***L'Eau et les Rêves, P***.25.

(3) Margret, «Bachelard and romantic Imagination», in ***The Journal of Aesthetics and art Criticism*** (Vol. XLIII, No.1, Fall 1984), ***P***.30.

(4) Bachelard, ***L'Air et les Songes, P***. 7.

الإرادة» بقوله: «إننا إذا تأملنا الواقع البسيط، فإنه يتجلى وتتغير هيئته في الصورة الأدبية»(1).

ويتضح من ذلك أن هناك إمكانية لتشويه الصورة المباشرة للإدراك الحسي على نحو ما نلمح ذلك في عمل ماري آن كاوس، تحت اسم «مبدأ التهديم **un Principe de déstructuration**»(2). ذلك الذي يمثل الطابع المحدد والخاص للخيال، الذي يعمل بوصفه قوةً التغير. فالخيال يعد بذلك ملكة إنسانية نشطة ودينامية تبعث على التغير والتجديد والإبداع تتميز وتتمايز عن الإدراك- أو كما يُسميه باشلار في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» - تلك «الملكة الكسولة **la Faculté paresseuse**، التي تنتج الصور الكسولة»(3). التي تتعامل مع العالم الخارجي كحشد من الصور، تتلقاها على النحو الذي تكون عليه في الواقع، كما هي معطاة لها؛ بحيث لا تسعى لتغيرها أو إبداعها أو حتى لتجديدها. وحتى على مستوى العمل الفني، تتوقف فحسب عند المظهر الحسي للصورة المتخيَّلة. وربما هذا ما دفع جان بران إلى الاعتقاد- كما يشير باشلار- بأننا لا نستطيع أن نهبط بالتخيل إلى ما هو أدنى إلا عن طريق الإحساس(4).

وقد عبَّر باشلار عن ذلك بقوله: «إن لم يوجد تغير للصور [أي الصور المادية المدركة]، وإذا حضرت الصورة بلا تفكير في صورة غائبة، وإذا لم تحدد الصور العابرة خصوبة الصور النادرة، وإذا لم يحدث انبثاق للصور الجديدة؛ عندئذ لا يوجد خيال، ولا فعل تخيلي؛ وإنما سيوجد فحسب الإدراك، تذكر الإدراك، مجرد ذاكرة مألوفة، عادة الألوان والأشكال»(5).

---

(1) -----------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, P.* 321.

(2) Roy, *Bachelard ou le Concept contre l'Image, P.*69.

(3) Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, PP.*25- 26.

(4) باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 132.

(5) Ibid., *P.* 7.

ومن ثَم، فإن كان الخيال يستمد من الواقع؛ إلا أن الصورة لا تخضع لأي واقع؛ طالما أنها صورة تفوق هذا الواقع، وتقودنا إلى فهمه؛ ولهذا يُطالبنا باشلار بأن نفسر: «الواقعي عن طريق الخيالي ----- طالما أن التخيل هو ثمة ارتقاء للواقعي إلى مستوى الصوت»[1].

وفي الحقيقة على الرغم من أن هذه العبارة تثير الحيرة لدى الباحث جان بيير روى؛ إذ يبدو بالنسبة له هذا المجاز عند باشلار غير واضح[2]، نقول على الرغم من ذلك إلا أن هذه المسألة جديرة بالاعتبار.

فلو أننا تأملنا الأمر للحظة، وحاولنا أن ننظر فيما يعنيه باشلار عندما يتحدث عن الخيال الذي يهب صوتاً للواقعي، فإننا نجد أن المقصود هنا أن الخيال أو فعل التخيل يجعل جمال العالم الصامت منطوقاً أي متكشفاً وظاهراً على نحو جديد حينما يهب جمال العالم المصمت الحياة والشكل والمعنى؛ أو بالأحرى حينما يضفي عليه ذلك الطابع أوالدلالة الإنسانية. فالخيال يهب للجمال الصامت صوتاً، أي إنه يكشف عنه ويظهره. حتى يُنظر للصورة الشعرية هنا كصورة متخيَّلة بوصفها صوت الطبيعة. فالطبيعة تتحدث إلينا كي تُفصح لنا عن ماهيتها في الصورة الشعرية ومن خلالها بوصفها الخيالي أو صورةً متخيَّلةً. أو بإيجاز، إن الخيال هو الذي يُفصح عن الواقعي ويظهره في باطنه. ولهذا، فإنه يصرح في «الهواء والمنامات» قائلاً إن: «اللاواقعي يقود إلى واقعية الخيال»[3].

ومن ثَم، فالخيال الحقيقي هو أيضاً وظيفة اللاواقعي نفسه؛ على أساس أن: «الخيالي مرادف للاواقعي imaginaire est Synonyme d'irréel»[4].

---

(1) Ibid., *P*.98.

(2) انظر لذلك بالتفصيل في Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image***, ***P***. 71.

(3) Bachelard, ***L' Air et les Songes***, ***P***. 108.

(4) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image***, ***P***. 72.

وهنا نلاحظ أن باشلار أطلق على الخيالي اسم اللاواقعي؛ وذلك تمييزاً له عن الموضوع الواقعي الذي ينطلق منه، أو بالأحرى الذي ينشط الخيال لإبداع صوره المتخيَّلة أو اللاواقعية التي تُنعش وتجدد بدورها الصور الواقعية المُدركة حسياً، وهذا ما عبَّر عنه في كتابه «قانون الحلم» بقوله إن: «الاتفاق والمصالحة بين وظيفة الواقعي ووظيفة اللاواقعي------ هي حياة الخيال نفسه[1]»[2].

ونلاحظ هنا أن باشلار قد أكد على الثقل الخيالي للصورة الشعرية التي تتعلق بتلك الوظيفة اللاواقعية؛ كي يؤكد على تحرر الخيال من المحاكاة المادية للواقع، أي التأكيد على القوة الإبداعية للخيال التي تجعل الفنان قادراً على إبداع الصور الجديدة بدلاً من إعادة إنتاج الواقع بوصفه مُعطى. فضلاً عن التأكيد على الطابع الإبداعي المنزه عن الغرض للغة الشعرية المُبدعة تمييزاً لها عن اللغة النفعية التي تستند إليها الوظيفة الواقعية كما سيرد بيانه تفصيلاً فيما بعد.

والجدير بالذكر أن باشلار يشارك أندرا بارنيه بريتون A.P.Breton في التأكيد على علاقة الواقعي باللاواقعي؛ وذلك حينما طرح رؤية الدمج بين المتناقضين (أي الواقعي واللاواقعي)- وفي كتابه «فن السحر l'Art Mgique»، على نحو ما تشير إلى ذلك الباحثة ماري- على عقيدة السحر فقط؛ على أساس أن: «كل الأشياء المرئية هي تجليات للامرئي»[3]. وقد استند بريتون في تأييد تلك الرؤية على معتقد إليفا ليفي Eliphas Levi المستمد من وجهة نظر السيميائي، ومفاده أن: «فعل يُكمل ويُنجز **parfait**» يكون- عن طريق الأشياء المرئية ذات القيمة- في توافق وتلاؤم دقيق مع الأشياء غير المرئية لعيوننا وبلا قيمة

---

(1) وقد أكد باشلار على نفس هذا المعنى في كتابه «شاعرية المكان» بقوله إن: «الشعر يجعل وظيفتي النفس الإنسانية: وظيفة الواقعي ووظيفة اللاواقعي يتعاونان معاً.» Bachelard, *La poétique de l'Espace, P.* 17.

(2) ----------, ***Le Droit de le Rêver, P.*** 102.

(3) Mary Ann Caws, «The Réalismé ouvert «, ***P.*** 307.

لحواسنا، أي أن المرئي في انسجام مع اللامرئي[1]»[2].

ويتضح لنا مما سبق أن باشلار يطرح قضية العلاقة بين الخيال والإدراك الحسي بأسلوب جديد؛ إذ لم يفصل بين الصورة المتخيَّلة والصورة المدركة حسياً. ولكن، لا يعني ذلك عدم التمييز بينهما، فليس هناك ترادف بين المعنيين. فبالنسبة له: «**الصورة المدركة l'Image perçue** والصورة **المبدعة l'Image créée** هما لحظتان نفسيتان deux Instances psychiques مختلفتان تماماً؛ ولذا ينبغي أن نطلق عليهما اسم خاص ألا وهو: **الصورة التخيلية [أو المتخيَّلة]l'Image imagine**»[3].

ويُفهم من ذلك أن باشلار يرى الصورة المتخيَّلة بوصفها مزيجاً لا ينفصل من الصورة المدركة والصورة المُبدَعة، بمعنى أن الخيال يستمد من الواقع ولكن على نحو يُبدِع فيه هذا الواقع من جديد كصور متخيَّلة على نحو ما جاء بيانه سالفاً. ومن ثَم، فإننا عندما نقول إن باشلار لا يفصل بين **الصورة** المتخيَّلة **والصورة** المُدركة على أساس أن الصورة المتخيَّلة هي البوتقة التي تنصهر فيها كلٌ من **الصورتين** المُدركة والمُبدَعة، فإن ذلك لا يعني على الإطلاق أنه لا يُميز بينهما.

فالصورة المتخيَّلة ليست مغايرة في أسلوب الوجود للموضوع المحسوس؛ بل هى- وإن كانت متميزة عنه- تظل مرتبطة به وتوجد فيه، منطوية داخله؛ بل وإن جاز لنا القول، إنه جزء من تكوينها. فالمجال الحقيقي لدراسة الخيال- إذن- هو العمل الأدبي أوالعمل الشعري، وليس أدل على ذلك من قول باشلار نفسه أنه: «من السهل إدراج العالم في كلمة، في عبارة -------- أو بالأحرى في الصورة»[4].

---

(1) يُذكرنا هذا بما ذهب إليه ميرلوبونتي من أن اللامرئي يقطن في باطن المرئي أو المحسوس، ويهبه معناه. كما سبق ذكر ذلك ص35.

Ibid., *P*. 307. (2)

Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 3. (3)

Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, P***.162. (4)

وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى في كتابه «الماء والأحلام» بقوله: «أخيراً، إن المجال الحقيقي لدراسة الخيال، لم يكن التصوير، أنه العمل الأدبي، أنه الكلمة، أنه العبارة»(1).

بمعنى أن ما تعبر عنه الصورة الشعرية بوصفها صورةً متخيَّلةً لا نجد له حضوراً خارج العمل الفني نفسه كشيء مدرك أو محسوس، فما تعبر عنه يكون حاضراً فحسب في الكلمة الشعرية أو في ذلك الموضوع المدرك كالقصيدة- مثلاً- التي ليست سوى حشد من الصور التي تتحدث إلينا؛ بحيث تصبح الصورة الشعرية- والصورة الأدبية بوجه خاص- ميلاد معنى جديد: «فالصورة الأدبية تدمر الصور الكسولة للإدراك الحسي. فالخيال لا يُعيد الإنتاج؛ وإنما يفضل أن يُعيد الإبداع والتخيل من جديد»(2).

ومن ثَم، فالعالم الواقعي يستوعب في ماهيته عن طريق العالم الخيالي، فشيللي يقدم لنا نظرية فينومينولوجية حقيقية عندما يقول: «إن الخيال قادرٌ على أن يجعلنا نُبدِع ما نراه»(3).

والآن، من السهل تماماً أن نتأمل أفعال الخيال بوصفها هروباً من الآلية Mechanism، وبوصفها طيراناً من الواقع، لا لشيء إلا للانفتاح على هذا الواقع في باطنه والتعبير عنه كوجود جديد؛ بل ولإبداعه من جديد.

ومن مجمل ما تقدم يتبين أن الصورة الشعرية- في معناها البسيط- هي صورة نفهمها ونكتشفها من خلال الكلمات ذاتها؛ فإنها تحمل في طياتها دلالة معبرة ومرئية لنا، بحيث نشعر أونسمع أو حتى

---

(1) ----------, *L' Eau et les Rêves*, ***P***. 210.

(2) ----------, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***.26.

(3) David E. Denton, «Bachelard's Irreality Function»، ***بحث منشور على الإنترنيت وموقعه*** (Kukkurovaca. Text, driven com/ gramarye/---/ bachelards irreality- punction), ***PP***. 1-2.

نشم رائحة الأشياء الواقعية أو تلك الصور الطبيعية فيها بوصفها وجوداً جديداً. فالخيال ليس مجرد مرآة تظهر وتعكس لنا صوره المتخيَّلة لنراها فيها فحسب؛ وإنما الخيال هو بالأحرى النشاط الذي بواسطته يكتشف الشاعر الواقع على نحو جديد معبراً عنه عن طريق صوره الشعرية؛ على أساس أن: «الخيال هو الملكة التي تُبدع و تُرسل الصور الشعرية the Imagination is the Faculty which creates or transmits poetic Images»[(1)].

ومعنى ذلك أنه مع الخيال لم يكن هناك الواقع؛ وإنما الصورة. فقد أصبح الموضوع الواقعي صورة شعرية يُنظر إليها بوصفها «تغييرات أو تنويعات» Variations للصور المادية النموذجية الأساسية؛ إذ تعمل تلك الصور النموذجية كصور شعرية. بتعبير آخر، أن الخيالي يؤسس الصور المادية النموذجية، أي يظهرها ويكشف عنها في باطنها، وهذا ما عبَّر عنه باشلار بقوله: «بالنسبة للشاعر يصبح الموضوع [الواقعي] الآن صورة، فالموضوع هو- إذن- قيمة الخيال **une Valeur de l'Imagination**. فالموضوع الواقعي لم يكن له قوة شعرية إلا عن طريق المنفعة العاطفية **l'Intérêt passionné** التي تتلقى الصورة النموذجية»[(2)].

وبناءً على ذلك، يقابل باشلار على الدوام بين الخيال المبدع والخيال الذي يُعيد الإنتاج، الذي يعد مجرد محاكاة للطبيعة، في حين أن باشلار يؤكد مِراراً وتكراراً على أن الصورة المتخيَّلة ليست مجرد رقعة مشوه للشيء المدرك أو المحسوس. فالخيال المبدع- على العكس من ذلك- يتجاوز الواقع، أو بالأحرى يعيد تشكيل الصور التي تتجاوز وتفوق الواقع عن طريق الانفتاح عليه على النحو الذي يكشف له عن ماهيته؛ ولذلك فإن: «الصور المتخيَّلة هي الصور التي تتسامى على الصور

C.Day, ***The poetic Image, PP***.18, 65. (1)

Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P***. 273. (2)

النموذجية، أو بالأحرى هي الصور التي تُعيد إبداع الواقع»[1]. فالخيال عندما يبدع الواقع. فإنه يحقق عندئذ رغبة، أو كما عبَّر عن ذلك بقوله: «إن الأدب [كانبثاق للخيال] يُحقق رغبة إنسانية **un désir humain**»[2].

والجدير بالذكر أن تلك الرؤية الباشلارية للخيال بوصفه تحقيقاً للرغبة قد نبعت من اعتقاده بأن الوجود الإنساني لا يكون في المقام الأول مخلوق الاحتياج؛ وإنما هو إحدى أشكال الرغبة، وهذا ما عبَّر عنه في كتابه «التحليل النفسي للنار» بقوله إن: «الإنسان هو إبداع الرغبة، وليس إبداع الحاجة»[3].

وينبغي ألا يُفهم من ذلك أن باشلار ينفي فكرة الاحتياج عن الوجود الإنساني؛ إذ أننا بالفعل نشارك سائر المخلوقات الطبيعية الأخرى في الاحتياج للطعام والشراب ولبعض أنواع الإنتاج المضاد لقسوة الفصول. ولكن فقط الرغبة هي التي تحث وتنشط- بالفعل- قوانا الخيالية، بحيث تهبنا مدخل لذاتية العالم الإنساني، أي أنها التي تميز الإنسان عن سائر المخلوقات الأخرى.

ولهذا، فمن المهم أن نلاحظ أن: كلمة «رغبة Desire» ترتبط اشتقاقياً بالكلمة اللاتينية «نجمة Star» أو «نجوم ثابتة -Star constellation»[4]. فالنجوم يمكن أن يكون لها معنى فقط بالنسبة

(1) -----------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, P.* 4.

(2) -----------, *L' Air et les Songes*, *P.* 284.

(3) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 34.

(4) الحقيقة أن كلمة «رغبة Desirium»، هي أحد مشتقات كلمة «رغبة (أو تمني Defiderium (wish»، والتي يشتق منها- كذلك- كلمتي «رغبة الحب cupido»، و«رغبة votum». أما «نجمة stella أو astrum»، و«نجوم ثابتة astrum(stella)- sidus». ويعني ذلك أن كلمة «رغبة» لا ترتبط اشتقاقياً بالكلمة اللاتينية «نجمة»؛ ولكنها ترتبط بها من خلال دلالتها بالنسبة للمرء: =

لخيال المبدع. فالمبدع يمكن أن يكمل ويتأمل النجوم بمنأى عن التفكير في تجميعها، أو حصادها، استهلاكها، امتلاكها، أو حتى شراءها أو بيعها»[1].

فالرغبة، (أي رغبتنا في أن نعرف، في أن ننفتح على الأشياء في باطنها)، تنبع منا فقط بعدما نكون قد قبلنا الانفصال الأصلي أو بالأحرى التسامي على العالم الطبيعي، لا لشيء إلا للبحث عن مدخل جديد إلى الطبيعة المادية تكشف لنا فيه عن ماهيتها. وذلك حينما ننأى برغبتنا في المعرفة عن النفعية أو بالأحرى عن تلك المميِّزات العملية للمعرفة.

ولذا، ينظر باشلار للخيال على مستوى صوره المتخيَّلة بوصفه: «قوة التعالي a Force of Transcendence»، أو بالأحرى هو: «التعالي الإنساني human Transcendence[2]»[3] فالخيال لا يحتاج إلى أن يُعدل الواقع؛ ولكن إلى أن يتجاوزه. فالخيال يُغير الواقع، يُنتج ويبدع الواقع الأسمى، الذي يُدرك بذاته بوصفه واقعاً. وهذا ما دفع باشلار إلى الحديث عن الطابع المميِّز للصور الشعرية في كتابه «شاعرية المكان» بوصفه: «**مجال التسامي الخالص la Sublimation pure**»[4]. ولذلك،

=

فالنجمة ليس لها معنى ودلالة سوى لدى المبدع الذي يتأملها بدافع الحب والرغبة المنزهة عن الغرض.

(1) Thiboutot, «Gaston Bachelard and Phenomenology», ***P***.8.

(2) الجدير بالذكر أن باشلار لا يرى الخيال بوصفه ملكة التعالي والتسامي الإنساني في مجال الفن فحسب؛ بل يؤكد على نفس هذه الرؤية في مجال العلم كذلك على نحو ما صرح بذلك في كتابه «تكوين العقل العلمي» بقوله: «حتى في ملكوت العلوم الصحيحة يعتبر خيالنا إعلاءً وتسامياً.» باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ص 189.

(3) Edward, «Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination», in ***Philosophy and phenomenological Research*** (Vol.33, No.1, Sep.1972), ***PP***. 2- 3.

(4) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***. 12.

يدعونا باشلار في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» أن نقول مع نوفاليس: «ينبغي أن نستدل على الخيال المنتج في كل الملكات [الإنسانية]، في كل نشاطات العالم الباطني والعالم الخارجي»[1]. فعن طريق التسامي تتجلى القيم الجمالية التي تبدو بالنسبة لباشلار باعتبارها قيم ضرورية للنشاط النفسي المألوف؛ على أساس أن الجمال يتولد في هذا التعالي الخيالي للموضوعي، أو للطبيعي.

ومن ثَم، فالخيال ليس شيء آخر سوى الوجود الإنساني نفسه، على نحو ما أكد على ذلك بقوله إن: «الخيال لم يكن شيء ما آخر سوى الذات منقولة في الأشياء **le Sujet transporte dans les Choses**»[2]. ويضيف باشلار قائلا إن: «الصور تحمل عندئذ علامة الذات **la Marque du Sujet**»[3]. وذلك على أساس أن الصور كنتاج للخيال، أو بالأحرى لهذا الوجود الإنساني ذاته في أقصى حريته وفي تعاليه على الواقع؛ فإنها عندئذ تحمل علامة الخيال أو هذه الذات المنقولة في الأشياء.

وينبغي أن نلاحظ أن باشلار حينما يرى أن الصور تحمل علامة الذات، بل إن الوجود الإنساني- بدوره- يتسم بنفس سمات الصور من انبثاق ودينامية، أي أنه يحمل علامة الصور؛ فباشلار يؤكد هنا على قدرة الخيال على إضفاء الطابع الإنساني على الموضوعي الذي يعبر عنه بصوره المتخيَّلة.

ونحن نلمح هنا اقتراب باشلار من جادامر حينما يلفت انتباهنا إلى أننا لكي: «نفهم خبرتنا بالفن، ينبغي أن يستهوينا البحث في أعماق اللغة الصوفية عن كلمات جديدة جرئية، مثل الكلمة الألمانية استبصار Anbild، وهي تعبير يستحوذ على معنى الصورة المتخيَّلة ومعاينتها

---

(1) ----------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, PP*. 4- 5.

(2) -----------, *La Terre et les Rêveries du Repos, P*. 7.

(3) Ibid., *P*. 7.

كذلك. ذلك أننا في الحقيقة نقوم في نفس الوقت باستخراج الصورة المتخيَّلة من الأشياء، وإسقاط الصورة في الأشياء، في عملية واحدة.

وهكذا، فإن التأمل الجمالي يكون موجهاً في المقام الأول نحو قوة الخيال باعتباره القدرة البشرية على بناء الصورة المتخيَّلة»[1]. وذلك على أساس أن الفنان يستبصر المعنى في الواقعة المعطاة لخبرته، عن طريق الخيال؛ وبذلك فإنه يهب الأشياء معنى من خلال تلك الصورة الفنية التي يهبها لمعطيات الأشياء، وهو يكشف لنا الأشياء في بداهتها الأولى وكأننا نراها لأول مرة، وبالتالي يكشف لنا عن وجودنا الذي نكون قد شعرنا به من قبل ولكن متخفياً في تنكرات الحياة، أي أنه يكشف لنا بشكل عياني عما كنا قد شعرنا به بشكل خفي. إنه يضفي صورة متخيَّلة على الأشياء، ويقدمها لنا في شكل محسوس ممتلىء ومتجسد[2].

وهذا يوضح لنا لِمَ يرى باشلار الصورة- بوصفها تمثل ضرباً من الانفصال عن الحياة اليومية- تضعنا على عتبة الوجود، أوعلى عتبة إنسانيتنا الحقة؛ إذ أن محاولتنا لإظهارها وللكشف عن معانيها ودلالاتها الإنسانية يعد بمثابة أسلوب من أساليب التعرف على ذواتنا وانفتاحنا على أنفسنا؛ طالما أنها تجسد لنا بشكل عياني عما قد توارى (أي شعورنا بوجودنا وإنسانيتنا) وراء انجرافنا في تيار الحياة اليومية. ومن ثَم، فكل صورة هي إعلاء الوجود؛ طالما أن الخيال يتجه على الدوام نحو تجاوز الواقع المُعطى عن طريق إضفاء قيمة عليه، أو بالأحرى إضفاء الطابع الشاعري عليه.

ويُفهم مما تقدم أن الرغبة الإنسانية- إذن- تفتح لنا آفاق عالم جديد يتجلى فيه ويظهر كلاً من الذات والموضوع على نحو ينأى بنا عن الاستخدام والشراء، أي ينصرف عن الارتباط بأي منفعة كمثل النجوم في السماء. فمثل هذه الرغبة تكون قادرة على الانصراف عن

(1) جادامر، *تجلي الجميل*، ص 90.

(2) د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 57- 61.

صخب الاحتياج، وتكريس الاهتمام بمشاهدة التجلي والانبثاق- الذاتي Self-Manifestation للأشياء، ومنحها وجهاً أو طابعاً إنسانياً.

وبناءً على ذلك، فإن الخيال يهب الميلاد للعالم الذاتي المشترك على نحو حقيقي؛ مادمنا نرتبط بالموضوع الطبيعي في حوار مستمر عن طريق الخيال، الذي يمنحنا القدرة على أن نحيا في المنطقة الوسيطة من عالمنا: «فالعالم الإنساني لا يكون مُعطى طبيعي أو مكان إقامتنا؛ وإنما يكون على الدوام شيء ما نبلغ إليه، نكافح من أجله ونشتاق إليه. والخيال وحده هو الذي يكشف عنه على نحو حقيقي»(1).

ويُفهم من ذلك أن باشلار يريد أن يركز اهتمامه على ظهور الصورة المتخيَّلة ذاتها، أي يركز على حضورها وديناميتها الخاصة، بمنأى عن أي محاولة لشرح تلك الصورة. فهو يريد فحسب أن يكون حاضراً كلية أمام الصورة المتخيَّلة. فإنه يفضل البقاء بجانب الشاعر كي يُقابلان العالم معاً.

ومن ثَم، فاهتمام باشلار الأساسي هو تلقي الصورة المتخيَّلة الحاضرة، وإيجاد مدخل لعالم الإبداع الشعري. وبالتالي، فإنه يحاول أن يدخلنا في إطار المجال الروحي الذي فيه نتقابل مع العالم بدون إلزام أو حتمية سببية. فالخيال يُفهم هنا بوصفه ظاهرة الحرية التي في كل حالة لظهوره يُعيد ميلاد الطبيعة الإنسانية من جديد. وبناءً على ذلك، فباشلار قد أراد أن يجعل الخيال يجتاز المسافة الفاصلة بين الروحي والطبيعي؛ بحيث تصبح الصورة المتخيَّلة نتاجاً مباشراً للروح وفي نفس الوقت تغوص بجذورها في العالم الطبيعي؛ ولهذا فقد ذهب باشلار في مستهل كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة« للقول: «بأننا نحاول أن نؤسس الأطروحة التي تؤكد على الطابع الأصيل، الطابع السيكولوجي الأساسي للخيال الإبداعي»(2). فالخيال والإبداع الإنساني يرتبطان معاً

Thiboutot, «Gaston Bachelard and Phenomenology», *P*.9. (1)

Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 3. (2)

مباشـرة، ولهذا السبب فإن العالم ينفتح لنا عن طريق الخيال، الذي يرتبط بإنسانيتنا بقوة كبيرة. ولذا، فإننا نجد مدخل لوجودنـا الخـاص في كـل لحظة عندما نتبع بإخلاص وبوعي حضور الصور المتخيَّلة.

وينبغي أن نلاحظ هنا اقتراب نظرية الخيال عند باشلار من نظرية اللعب[1] عند العالم النفسـي سـيجموند فرويد، الذي قـدم لنـا وصـفاً لأصول لعب الطفل في سـياق أطروحتـه عـن مبـدأ الـسعادة. ففرويـد يفسـر اللعب بوصفه أسـمى فعـل حـر لـدى الطفـل فيـه يتـيح لخيالـه الانفصال عن أمه عن طريق إبداعه لعبة جديدة يعوض بها غياب أمـه، بحيث تصبح تلك اللعبة الجديدة كرواية تمثيلية عن غياب وحضور أمه مرة أخرى.

وقد عبَّر فرويد عن ذلك- كما يـشير الباحـث ثيبوتـوت في مقالـه «جاستون باشلار والفينومينولوجيا»- بقوله إن: «معنـى لعـب الطفـل ليس بعيداً عن البحث. فإنه يرتبط بالإنجاز الثقافي العجيـب والمؤجـل للرضى الغريزي المباشـر، الذي يجعل الطفل قادراً على أن يُتيح لأمه أن تُغادر البيت بدون إحداث ضوضاء أو ضجيج. ومن ثَـم، فإنـه يؤلـف رواية تمثيلية عن اختفاءها وعودتها مرة أخرى عن طريـق الموضـوعات التي في متناول يده»[2].

---

(1) ويُذكرنا هذا بحديث جادامر عن ظاهرة اللعب باعتبارها نـشاطاً قـصدياً واعيـاً حراً نشارك فيه بهدف تمثيل شـيء مـا. عـلى نحـو مـا يـتجلى ذلـك بوضـوح في السلوك اللعبي عند الحيوان، ولعب الطفـل؛ بـل والإنـسان بوجـه عـام؛ إذ أن اللعبة التي يبتكرها شخص ما أو يتعلم كيف يلعبهـا هـي لعبـة لهـا مواصـفات خاصة بها تكون مقصودة بذاتها. يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: جادامر، «لعب الفن»، في *تجلي الجميل*، صفحات 253- 265.

وانظر أيضاً، د. سعيد توفيق، *الفن تمثيلاً* (القاهرة: دار النصـر للتوزيع والنشـر، سنة 2000م)، صفحات 31-36.

(2) Thiboutot, «Gaston Bachelard and Phenomenology», ***P.*** 7.

ويسوق لنا فرويد مثالاً من لعب الأطفال يبين به تلك الرؤية عن اللعب الذي فيه يصبح خيال الطفل قادراً على اختراع لعبة يجتاز بها المسافة الفاصلة بينه وبين أمه في حالة غيابها. وفي هذا الصدد يصرح قائلاً: «إننا نطلق اسم «الولد الطيب a good Boy» على ذلك الذي لا يُزعج والديه بالليل، ويُطيع بوعي الأوامر بأن لا يمس الأشياء، وأن لا يبكي حينما تتركه أمه وحده لبعض ساعات قليلة. فالطفل يلتصق بوجه عام بأمه، التي لا تطعمه فحسب؛ وإنما تعتني به أيضاً بدون أي مساعدة خارجية»[1]. فمثل هذا الطفل حينما يلعب فإنه يبدع لعبة جديدة بإحدى ألعابه؛ بحيث يندمج معها وينسى غياب أمه، كأن يلعب- مثلاً- ببكرة خشبية a wooden Reel ملفوف عليها خيط.

ولكن الطفل لا يلعب بها بأن يسحبها وراءه على الأرض مثلاً، أو أن يقلل من وجودها كمجرد حمالة للخيط. ولكنه يلعب بها بأن يلف البكرة بالخيط، وبمهارة كبيرة يلقي بها على حافة سريره المُغطى بالستائر، بحيث تختفي البكرة داخل السرير، وفي نفس الوقت ينطق بإحدى العبارات الدالة على اندهاشه. ثم يسحب البكرة خارج السرير مرة أخرى عن طريق جذب الخيط، بحيث يرحب بظهورها السار هناك من جديد.

ومن ثَم، يصاحب عند الطفل ظهور البكرة مرة أخرى شعور سار.

ويُذكرنا هذا بحديث دريدا عن لعبة الحضور والغياب؛ إذ أن الطفل يبقى قريباً من أمه، التي تعد في نظره المرأة الوحيدة في العالم، فهي أقصى دفء للمشاعر التي تلهمني إياها، نقول يبقى قريباً منها كي يراها ويُغذي خياله منها ولكن مع إمكانية وجود حجاب. بحيث في اللحظة

(1) Sigmund Freud, ***Beyond the Pleasure Principle***, translated and newly edited by James Strachey (London: the Hogarth, press 1961), ***PP.***8-9.

التي تختفي فيها الأم يصبح الإحلال (بخياله) ممكناً وضـروريا»[1].

ويتضح لنا من خلال هذا المثال المطول للعب الطفل بـأن إبـداع الطفل للعبة ما يتيح له الانفصال عن الواقع والـدخول في عـالم الخيـال بوصفه أسلوبه الخاص في إظهار المسافة المتاحة بينه وبين أمـه. فالطفـل يحيا في عالم الخيال حياة جديدة يحتفل فيها باجتياز تلك المسافة الفاصلة- في الواقع- بينه وبين أمه، هذه المسافة التي تكون بدقة تلك المسافة بـين الصورة المتخيَّلة (وهي هنا اللعب الذي يعوض به غياب أمه) والواقـع (وهو هنا غياب أمه الفعلي)، حيث أن تلك الصورة المتخيَّلة أو بالأحرى تلك اللعبة الجديدة تتيح له أن يرى ظهور واختفاء أمه.

ويُفهـم مـن ذلـك أنـه عـن طريـق أسـاليب لعـب الطفـل وعـبر استخدامه النشيط للخيال يصبح قادراً على أن يتنازل عن علاقته الوثيقة بأمه؛ إذ يصبح الخيال هو رفيقه في قبول ذلك الانفصال الذي يسمح له الدخول في عالم الصور المتخيَّلة والرموز والإيماءات الحركية المعبرة. فهنا علاقة الطفل بأمه عن طريق اللعب أصبحت الآن رمزية أكثر من كونها واقعية. وبالتالي، فإننا نحتفل بميلاد الخيال عند النقطة التي يقبـل فيهـا الطفل هذا الانفصال الأصـلي وفي نفـس الوقـت يتجـاوزه عـن طريـق الاستعانة بالمجاز والرموز والإيماءات الحركية المعبرة.

وبناءً على ذلك، فإن ميلاد العـالم الإنـساني يكـون هكـذا مرتبطـاً بذلك الانفصال الأصلي، وإبداع الحوار والدخول في العالم ملتحماً معـه رمزياً عن طريق الخيال. والجدير بالذكر أن فهم باشلار للخيال يسـير في نفس هذا الاتجاه؛ إذ يتيح الخيال بوصفه شكلاً من أشكال حريتنا للفنان بأن ينفصل عن الواقع، أو بالأحرى تجـاوز الواقـع عـن طريـق إبداعـه بحيث يصاحب ميلاد الخيال ميلاد العالم الإنساني الجديد، ومن هنا قـد أصبح من اليسـير أن نفهم كيف يمكننا أن نفكر في الخيال بوصفه «إيجاد

(1) دريدا، *في علم الكتابة*، ص 97.

العالم الإنساني «the Fouding of a human World»[1]. وهذا ما عبَّر عنه باشلار في كتابه «لهيب شمعة» بقوله إن: «الخيال الأدبي هو إيجاد الواقع بالكلام، هو الرسم بالكلمات»[2].

فالخيال عند باشلار هو الوسيط الذي يجعل الإنسان قادراً على أن يبدع بنفسه كل جديد. فالإنسان لذلك يحتاج بعمق لمثل هذه الواسطة لكي يجد مدخلاً لوجوده الإنساني الخاص وللعالم الذي يكتنفه ويحيط به. فإننا نلعب دور الضيف والمضيف في العالم الذي ينفتح لنا عن طريق الخيال، ذلك العالم الذي فيه يكون بالإمكان للأشياء والموجودات أن تصنع ظهورها الشخصي؛ ففي هذا العالم نجتاز المسافة بين الواقعي واللاواقعي عن طريق جسر يعد بمثابة: «مكان التجلي- الذاتي للذات والآخر»[3]. ولهذا، فإننا نحتفل بميلاد الخيال، الذي يهب الحضور الفريد لكل ما يُضاء ويظهر في عالمه. فهذه العلاقة بين المضيف والضيف تعمل بوصفها أسلوباً لكل العلاقات الإبداعية، القائمة بين الخيال بوصفه مُضيفاً والصور الواقعية باعتبارها ضيفاً يهبه الخيال الحياة والشكل عن طريق تجديده وإبداعه ليس هذا فحسب؛ وإنما يستضيف كذلك الإنسان نفسه الذي مع الخيال ينفتح على عالمه ووجوده الإنساني.

ومن ثَم، يظهر الخيال بوصفه علامة ثقافية على جسد الطبيعة؛ إذ أن الخيال وإن كان يستمد مادته أو صوره المادية من الطبيعة؛ إلا أنه يتعامل معها على نحو يتجاوزها فيه. فالفنان بوجه عام- والشاعر بوجه خاص- يشعر بنوع من الألفة والحميمية إزاء الصور الطبيعية التي تتميز بثراء الأشكال التي تهبه إياها. وهذه العلاقة بين الفنان والطبيعة قد

---

(1) Thiboutot, «Gaston Bachelard and Phenomenology», *P*. 7.

(2) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 10.

(3) Bernd Jager, «Concerning the festive and the mundane», in ***Journal of phenomenological Psychology*** (Vol.28, No.2, Fall 1997), ***PP***.1, 11, 22.

عُرفت عند باشلار باسم «التطعيم **la Greffe**»، والتي عبّر عنها في كتابه «الماء والأحلام» بقوله إن: «التطعيم يبدو وكأنه مفهوم ما هوي في فهم **السيكولوجيا الإنسانية la Psychologie Humaine**. فهو بمثابة السمة الإنسانية، والعلامة المميِّزة للخيال الإنساني. فالخيال الإنساني هو الوجه المتعالي للطبيعة، أو بالأحرى هو **الطبيعة المتجانسة (الطبيعية) la Nature naturante**[1].

إنه التطعيم الذي يمد **الخيال المادي l'Imagination matérielle** بغزارة الأشكال. إنه التطعيم الذي يرسل **للخيال الشكلي l'Imagination formelle** ثراء وكثافة المواد. ومن ثَم، «فالفن هو **الطبيعة المُطعمَّة** l'Art est de **la Nature greffée**»[2].

ويُفهم من ذلك أن الفن يعبر عن الطبيعة بعدما يكون قد ترك علامته عليها،أي بعدما يضفي عليها الطابع الإنساني، ولكنه في نفس الوقت يتيح للفنان أن يتعالى على الطبيعة بعدما يعيد إبداعها وتجديدها. ومن ثَم، فالصور الفنية بدورها تتسامى على الصور المادية. وبالتالي، فالخيال الإنساني هو مجال جديد،أو بالأحرى هو علامة على وجود جديد يلعب دوره الإبداعي في الطبيعة، الذي معه نحيا ونتأمل في الصور المادية، الصور الأصلية بوصفها صوراً شعريةً، تلك التي يُفسر على ضوئها كلاً من العالم والإنسان معاً وفي نفس الوقت؛ طالما أن التطعيم يسم الموجود الطبيعي بالسمة الإنسانية ويحوِّله إلى وجود إنساني. فإنه يمس الأشياء الطبيعية وينقلها إلى الأجزاء المكونِّة للعالم الإنساني.

وبالتالي، فهناك حوار مستمر لا ينقطع بين الخيال المبدع والصور المادية الطبيعية، وهذا ما دفع الباحث إدوارد كابلان E.Kaplan- في مقاله «فلسفة الخيال عند جاستون باشلار»- إلى القول بأن: « فلسفة

---

(1) لقد أشار باشلار إلى هذا المصطلح- كذلك- في كتابه «التعددية المترابطة في الكيمياء الحديثة»، ص 50.

(2) Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *PP*. 17- 18.

باشلار الروحية في الخيال هي بمثابة الرسالة المتفائلة للإنسان، و التي تدعوه إلى أن يمارس حريته الذاتية، وأن يتعالى على عالمه- بل وعلى نفسه- عن طريق التصالح بين الإنسان والطبيعة عبر نشاط الخيال»[1].

ومن ثَم، فهناك ثمة تعاون بين الإنسان والطبيعة، فالفن مُطعم من الطبيعة، والطبيعة بدورها تتغذى وتُطعم من الفن حينما يتعامل معها في إعادة إبداعها وتجديدها؛ بحيث يحول جمال العالم الصامت إلى جمال حي حينما يضفي عليه الحياة والشكل والطابع الإنساني. وبالتالي، فإن الإنسان حينما يتعالى بخياله على الطبيعة؛ فلا يكون ذلك لشيء سوى أن يكشف عن باطنها، وأن يتيح لها كصورة شعرية أن تُفصح له عن ذاتها.

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن باشلار قد ركز في مجال الشعر على الخيال الإبداعي باعتباره أحد الأساليب التي بواسطتها يُغير الشعر شكل الطبيعة ويحوّلها إلى وجود إنساني. وبذلك، فقد أقام باشلار الخيال في مركز الوجود بوصفه ذلك الذي يُميز الإنسان بوصفه إنساناً عن سائر الموجودات الأخرى، وهذا ما عبَّر عنه في كتابه «شاعرية المكان» بقوله إن: «فينومينولوجيا الخيال الشعري هي «**أنطولوجيا مباشرة une Ontologie directe**»، هي دراسة فينومينولوجيا الصور الشعرية حينما تنبثق الصور في الوعي كنتاج مباشر للقلب، للروح؛ ليكون الإنسان محصوراً في إنسانيته [طبيعته الخاصة]»[2].

ويعني ذلك أن فينومينولوجيا الخيال الشعري هي أنطولوجيا؛ ذلك لأن باشلار يريد أن يرى على الدوام في الصورة الوجود نفسه متجلياً عبر طبيعته المادية؛ إذ أن كلَ صورةٍ هي إعلاء وتسامي للوجود؛ طالما أن: «إحدى المباديء الأنطولوجية الهامة للخيالي هو، «**إضفاء قيمة على Valorisation** «الوجود»[3]. ولكنه لا يريد رؤية تجليّ الوجود

(1) Edward, «Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination», *P*. 24.

(2) Bachelard, ***La poétique de l'Espace***, ***P***. 2.

(3) ----------, ***L 'Air et les Songes***, ***P***. 90.

فحسب؛ وإنما يريد- لذلك- تأسيس أنطولوجيا الصورة عن طريق الاهتمام بوجودها الخاص. فباشلار يدعونا- إذن- أن نفهم الصورة في حضورها الخاص، في فرديتها، بحيث نُسلم بها كنتاج للخيال الإنساني الإبداعي. ولكن الخيال ليس أصل خالص لكل إبداعية فنية فحسب؛ وإنما هو أصل كل نشاط حيوي كما سيرد بيانه تفصيلاً فيما بعد.

والجدير بالذكر أن تأكيد باشلار على الدلالة الأنطولوجية للخيال هو الاعتقاد الذي يربط بينه وبين الكتاب الرومانطيقيين الألمان من قبيل بلاك Blake حينما صرح قائلاً إن: «الخيال لم يكن مجرد حالة؛ وإنما هو **الوجود الإنساني** نفسه elle-même **l'existence humaine**»[1]. وهذا هو نفس المعنى الذي عبَّر عنه باشلار سواء بقوله إن: «الخيال هو الملكة الأساسية من بين سائر الملكات الإنسانية الأخرى، التي تُميز النفس الإنسانية»[2]. أو أن الخيال هو الذات المنقولة في الأشياء.

فالخيال هو الوجود الإنساني في أقصى حريته وفي تعاليه على العالم، بل وفي حيويته. ولا يتشابه باشلار مع بلاك فحسب؛ وإنما نشعر باقترابه- على نحو ما صرح باشلار عن ذلك بنفسه- أكثر من نوفاليس، الذي يصرح قائلاً إن: «الخيال هو الوجود نفسه، **الوجود المُنتج** **l'être Producteur** لصوره وأفكاره[3] ----- فأنه ينتج الفكر»[4]. وهذا نفس ما عبَّر عنه باشلار في كتابه «شاعرية المكان» بقوله إن: «الخيال هو ملكة إنتاج الصور، فالصورة هي نتاج مباشر للخيال»[5].

---

(1) Ibid., ***PP***.7- 8.

(2) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***.16.

(3) وفي نفس هذا المعنى يعرف إزرابوند Ezra Pound الخيال بأنه: «المعمل الذهني الذي يُستخدم لإبداع الصور والأفكار الجديدة. the mental Laboratory used for the Creation of Images and new Ideas»

David E.Denton, «Bachelard's Irreality Function», ***P***. 1.

(4) Bachelard, ***L' Air et les Songes, P***. 127.

(5) -----------, ***La poétique de l'Espace, P***.16.

ومن ثَم، فبالنسبة للشعراء والفلاسفة ليس الخيال مجرد ملكة سيكولوجية؛ وإنما هو مصدر الوجود والفكر نفسه؛ فباشلار- لذلك- يؤكد على البعد الأنطولوجي للخيال الإبداعي بدءاً من كتابه «التحليل النفسي للنار» حتى آخر مؤلفاته الأدبية.

وبناءً على ذلك، تعد القصيدة ماهوياً بمثابة اجتذاب للصور الجديدة، فإنها تحيا الافتقار للجدة أو الحداثة، التي تُميز بدورها- أيضاً- النفس الإنسانية، التي تسعى جاهدة دائماً وراء كل ما هو جديد وحيوي: «فالخيال يرى ما لا يراه العقل»[1]. ففي الخيال نجد كنزاً من الصور المتخيَّلة المستمدة في الأساس من صور الواقع، التي يُعيد إبداعها، كما عبَّر باشلار عن ذلك على لسان جان بول ريشتر Jean Paul Richter بقوله إن: «الخيال الذي يُعيد الإنتاج هو نثر الخيال المنتج **l'Imagination Productrice**»[2]. وباشلار يؤكد على نفس المعنى في موضع آخر بقوله إن: «الخيال لا يستطيع أن يقول أبداً: هذا لم يكن ذاك؛ ومع ذلك يوجد دائماً أكثر من ذاك. فصور الخيال لا تخضع للفحص والتحقيق من الواقع»[3].

وبتلك العبارات السالفة يؤكد باشلار على أن هناك ما هو أكثر من مجرد الواقع المرئي؛ إذ أنه بمجرد أن نحب صورة ما، فإنها لا يمكن أن تكون مجرد نسخة أو صورة طبق الأصل من الواقع. وهذا ما دفع- كما تصرح ماري جونس[4]- سارتر في سياق مناقشته لباشلار في كتابه «الوجود والعدم» إلى النظر للخيال المادي عند باشلار بوصفه «كشفاً واقعياً a real Discovery»، وجدَّته تتطلب ومن ثم تكافأ بالقراءة المتأنية patient Reading؛ طالما أنه لا يُحاكي الواقع؛ وإنما يكشف عن الإمكانيات الباطنية في الواقع،أو بالأحرى في العناصر الطبيعية.

(1) د. إحسان عباس، *فن الشعر*، ص 125.

(2) باشلار، *جماليات المكان*، ص 31.

(3) Ibid., *P*. 89.

(4) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 95.

والجدير بالذكر أننا لكي نقترب أكثر من فهم هذا التقابل الباشلاري بين الخيالي والواقعي ينبغي إلقاء الضوء على تصنيف باشلار لأنماط الخيال الشعري؛ إذ صنف الخيال إلى ثلاثة مستويات: الخيال الشكلي والخيال المادي والخيال الدينامي أو الحركي **l'Imagination dynamique**.

وقد بين لنا باشلار سمات الخيال الشكلي من خلال تقابله مع الخيال المادي، الذي يركز عليه باشلار بؤرة اهتمامه، وهذا ما أشار إليه في مستهل كتابه «الماء والأحلام» بقوله إن: «القوى التخيلية لروحنا تتطور على محورين مختلفين تماماً»(1). ويضيف قائلاً ألا يوجد: «الخيال الذي يقدم الحياة للسبب الشكلي **la Cause formelle**، والخيال الذي يهب الحياة للسبب المادي **la Cause matérielle**»(2).

ويعني ذلك أن باشلار يركز تمييزه هنا على مستويين من الخيال: الخيال المادي الذي يتعامل مع «صور المادة the Images of Matter »، والخيال الشكلي الذي يتعامل مع «صور الشكل the Images of Form». وهو يؤكد في كتابات عديدة على هذا التقابل بين الخيال المادي والخيال الشكلي؛ على أساس أن صور المادة **les Images de la Matière**: «تبتعد عن صور الشكل **les Images de la Forme**، التي تتعلق بصيرورة المظاهر الخارجية **le Devenir des surfaces**»(3).

ويُفهم من ذلك أن باشلار يؤكد على أن صور المادة هي التي تُنعش خيال الكاتب أو الشاعر؛ طالما أنه يتجاوز بخياله دوماً الشكل الخارجي، أو ذلك الوجه المرئي من الصورة المادية (أو العنصر الطبيعي). وهنا يوجه باشلار انتباهنا إلى مخاطر التركيز فقط على تلك الصور المستوحاة من الشكل، أو بالأحرى من هذا الوجه الخارجي

---

(1) Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *P*. 7.

(2) Ibid., *P*. 7.

(3) Ibid., *P*. 8.

للأشياء الواقعية أو العناصر الطبيعية، التي معها لا تصبح الصورة الشعرية مجرد ظل للصورة المادية الواقعية فحسب؛ بل يصبح الفن- كذلك- مجرد محاكاة للواقع، لا نلمح فيه أي أثر للانفتاح على الطبيعة في باطنها. وهذا ما يرفضه باشلار تماماً.

ولكن،لا ينبغي- وكما يُنبهنا الباحث روى[1]- تفسيرهذه الريبة من المرئي بوصفها محاولة «لتحطيم الرباط الذي يوحد رؤية الصورة في ذلك المرئي. ففي تقابل المادة بالشكل، لم يفعل باشلار سوى استعادة التقابل بين الخيالي والواقعي مرة أخرى، وذلك تحت إطار هذه الثنائية للمادة- الشكل: «**فالمرئي le visible**، بالنسبة لباشلار، هو **مقولة المُدرك حسياً une Catégorie du perceptuel**،ومن هنا فهو المُدرك حسياً،وليس **المتخيَّل l'imaginatif**»[2]؛ ولهذا قد أراد باشلار في كتابه «الهواء والمنامات» إيضاح أن: «التقابل بين الشكل والمادة شأنه شأن تقابل المُصوّر بالأصلي، المرئي بالمعاش»[3].

ويُفهم من ذلك أن التقابل بين المادة والشكل لا يستعيد التقابل بين الخيالي والواقعي فحسب؛ وإنما يلقي الضوء مرة أخرى على هذه الثنائية بين الصورة والتصور، التي نلتقي بها ونواجهها على الدوام في التأمل الباشلاري للصورة الشعرية، وهذا ما عبَّر عنه في كتابه «الهواء والمنامات» بقوله إن: «الصورة التي ترتد لشكلها هي تصور شعري؛ فهي تشارك الصور [الواقعية] الأخرى، تشارك الخارج، شأنها شأن التصور الذي يشارك التصور الآخر. وهذه الاستمرارية للصور تخفق في معرفة هذه الاستمرارية العميقة التي يمكن أن تقدم وحدها الخيال المادي والخيال الدينامي»[4]. على أساس أن الخيال الشكلي يهتم بكل

Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image, P.*** 114. (1)

Ibid., ***P.***115. (2)

Bachelard, ***L'Air et les Songes, PP.*** 291- 293. (3)

Ibid., ***P.*** 19. (4)

أنماط صور الشكل أو المظاهر الخارجية للطبيعة، التي تمثل كل أشكال الجمال- كما يعتقد باشلار- غير الضرورية، والتي مع ذلك قد استرعت انتباه الفلاسفة.

في حين أن باشلار يعي ضرورة الاهتمام بصور المادة التي تنفذ إلى عمق الصور الطبيعية، وإن كان يؤكد على أن هذه الصور المادية تتضمن عنصراً شكلياً، ولكنه عنصر مباشر أو صورة مباشرة للمادة، أو كما أطلق عليها باشلار، هي بالتحديد: «أشكال مُعطاة في المادة وملازمة لها»[1]. ويعني ذلك أن المادة تكون حاضرة في الشكل أو صور الشكل؛ إلا أن هذه الصور الشكلية بدورها لا تكشف لنا عن عمق المادة أي طبيعتها الخفية، فهي تمثل فحسب الوجه المرئي من المادة، الذي من خلاله نتواصل مع صور المادة، التي تنفذ إلى عمق المادة أو الجوهر على نحو لا يكون فيه الخيال مجرد مترجم للواقع أو معيد لإنتاجه؛ وإنما- على العكس من ذلك- يكون مبدعاً، ومنعشاً لجمال العالم الصامت.

وقد دفع ذلك مارجولين إلى النظر لهذا التقابل الباشلاري بين الصورة المادية والصورة الشكلية، على أنه ليس إلا تقابلاً بين: «ألفة الأشياء [التي لا نشعر بها إلا عند النفاذ لباطن الشيء] وسطحية واصطناعية الديكور، أو تلك الأشكال «الزخرفية decorative»»[2].

ولهذا، يضع باشلار الخيال الشكلي في مرتبة أدنى من الخيال المادي؛ طالما يتعذر علينا مع الخيال الشكلي الذي يتوقف عند المظهر الخارجي أو الوجه المرئي من الصور المادية الطبيعية بلوغ ما يدوم ويبقى فيها، أي بلوغ طبيعتها الخفية، باطنها، أو بالأحرى وجودها الخاص. وهذا ما عبَّر عنه باشلار في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله إن: «الصورة المادية هي تجاوز للوجود المباشر [أي للسطح أو الوجه الخارجي المرئي]، متجهة نحو عمق الوجود الذي يفتح البعد المزدوج: اتجاه ألفة

(1) Bachelard, ***The Poetics of Space,P***. IX.

(2) Margolin, ***Bachelard,P***. 111.

الذات الفاعلة واتجاه الباطن الجوهري للموضوع المصطدم بالإدراك»(1)، وقد عبَّرعن هذا من قبل في كتابه «الهواء والمنامات» بقوله: «درسنا في هذا الكتاب الخيال المادي الذي يفكر في المادة، يحلم بالمادة، يحيا في المادة----- أنه الخيال المبدع للعناصر الأربعة»(2)، وقد أكد على نفس المعنى بقوله:» الخيال المادي(3)، خيال العناصر الأربعة، الذي يفضل العنصر، ويحب اللعب مع الصور [أي صور المادة]» (4).

ونلاحظ هنا أن هذا التقابل الباشلاري بين صور الشكل وصور المادة، ما هو إلا إعادة صياغة لقضية العلاقة بين الإدراك الحسي والخيال التي أشرنا إليها آنفاً. فما صور الشكل سوى تجسيد لتلك الصور الكسولة المدركة حسياً، أي التي تهتم بوصف الصور المادية كما هي مُعطاة في خبرة حسية مباشرة، بمنأى عن أي محاولة لتجاوز المعطى الحسي المباشر إلى وصف تلك الصور على النحو الذي تكون عليه في ماهيتها أو باطنها، الذي لا يتكشف لنا إلا من خلال الخيال المادي، الذي يتجاوز ويتخطى صورالشكل أو البعد المباشر للصورة المادية متجهاً نحو عمق أو باطن وجود المادة.

ولهذا، فقد نظر باشلار إلى تلك الصور الشكلية بوصفها أوجه سطحية ساكنة، يتعذر معها النفاذ لجوهر المادة؛ على أساس أن المادة تتسم- كما يصرح في «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» قائلاً: «**بالجمال الأليف la Beauté intime**---- بالموضع المؤثر المتحجب في باطن الأشياء»(5). والذي يتكشف عن طريق الخيال المادي. ولهذا، لم يكن

---

(1) Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, *P*. 32.

(2) Bachelard, *L' Air et les Songes*, *P*. 14.

(3) أو كما يطلق عليه في كتابه «قانون الحلم» : «**خيال العناصر المادية l'Imagination des éléments matériels**».

Bachelard, *Le Droit de Rêver*, *P*. 40.

(4) ----------, *L' Eau et les Rêves*, *P*. 109.

(5) ----------, *L' Air et les Songes*, *P*. 9

غريباً أن نجد جينستيه يصـرح قائلاً إن: «حياة الخيال المادي عند باشلار لديها مدخل للاتصال الحميم بالأشـياء، الـذي يـصبح كـلاً مـن **الحي l'anime** والمُحي **l'animateur**»[1].

ويعني ذلك أن الخيال يتعامـل مـع العناصـر الطبيعيـة في إعـادة إبداعها وإنعاشها أو إحياءها من جديد؛ إذ أن الطبيعة إذا كانـت المنبـع الذي يفيض بثرائه على الخيال المادي، فإن الخيال يأتي بدوره ليكشف عن هذا المنبع، فيقدم لنا رؤية للعالم جديدة تماماً، وأكثر ثراءاً عـلى الـدوام. وكأنه يريد هنا تفسـير العالم عن طريق الصور الطبيعية بوصفها صـوراً شعريةً، أي أنه أراد الارتداد إلى الأصل أو المنبع؛ وذلك على أسـاس أن العناصـر الطبيعية الأربعة بوصفها العناصـر المكوِّنة للطبيعة من جهـة، والمنبع الذي يستمد منه الشاعر صـوره مـن جهـة أخـرى هـي «الميـل» لتاريخ الأفكار: «إنها فكرة بسيطة، إنها فكـرة فلـسفية تطـرح عنـصـر الأصـل، وتتمنـى تفـسـير العـالم عـن طريـق المـاء، النـار، الهـواء، والأرض»[2].

فالخيال لا يجعل الطبيعة أو بالأحرى العناصـر الطبيعية أكثر عمقاً وحيوية فحسب؛ وإنـما يعمـق إحـساسنا- أيـضاً- بالألفـة نحـو تلـك العناصـر الطبيعية، أو الصور المادية التي تتسم بالجمال الأليف الكامن في باطن الأشياء. هذا الجمال الأليف للصور المادية الذي يكـشف الـشاعر عنه بخياله، بحيث يجلبه للظهور والانفتـاح في صـوره الـشعرية، التـي تُثري بدورها حياتنا الباطنية؛ ولذلك فإن: «اللمسة الأولى للشاعر هـي ترسـيخ للمادة فينا، تلك التي يريد أن يحلم بها»[3]. وهذا ما أكـد عليـه باشلار بقوله إن: «حياة الخيال هي **حياة كونيـة une Vie cosmique**. فالعالم بأسره يريد التجديد، الذي يهبه إياه الخيال المادي. فالخيال المادي

(1) Ginestier, *La Pensée de Bachelard, P*. 129.

(2) Roy, *Bachelard ou le Concept contre l'Image, P*. 117.

(3) Bachelard, *L'Air et les Songes, P*. 217.

يضفي الطابع الدرامي على العالم في العمق. فإنه يجد في عمق الجواهر [أي الصور الطبيعية، أو الصورالأولية] كل رموز **الحياة الإنسانية الأليفة la Vie humaine intime**»[1][2].

ويُفهم من ذلك أن العناصر الطبيعية ليست مجرد مواد موضوعية؛ وإنما هي بالأحرى أحلام، إنها مناطق أحلام اليقظة، نشعر إزاءها بالألفة والحميمية. وهذا يوضح لنا لمَ يتحدث باشلار في كتابه «الماء والأحلام» عن الخيال المادي المُطعم **l'Imagination matérielle greffée** من الطبيعة، والذي بدوره يُثري الطبيعة ويُعمقها. ومن ثَم، فلم تعد العناصر مع باشلار- كما صرح بذلك جيلبر دوراند Gilbert Durand في كتابه «العناصر والبناءات»، كما يشير إلى ذلك روى-: «طبيعية أو فيزيقية؛ وإنما بالأحرى أصبحت شاعرية»[3].

فحياة الخيال هي بحق حياة الطبيعة التي يستمد منها صوره، والتي تظهر بدورها وتُصبح متجلية عبر حيويتها في القصائد، وهذا ما أكد عليه باشلار بقوله إن: «الصور الأولية هي مباديء الحياة المتخيَّلة نفسها، تلك التي تفسر- في وقت واحد- العالم والإنسان»[4]. فالصور الأولية هي الصور النشطة التي تنتج كل الصور الأخرى، أي أن الصور الطبيعية هي التي تنشط الخيال لإبداع صوره الشعرية: « ففي الصور الأساسية بوجه خاص، تلك التي تربط الخيال بالحياة، يجب أن يتعلق

---

(1) وقد عبَّر باشلار عن نفس المعنى في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله إن: «هذا العمل شأنه شأن العديد من المحاولات الأخرى، يريد أن يُصنف الصور المادية الأساسية، ولكنه يفشل تماماً، في تحقيق الموضوعية التي نتمناها. فالصور المادية- كذلك- صور الأشكال والألوان، تتأبى على الموضوعية الكلية؛ لأنها تتطلب من أول وهلة المشاركة الأليفة مع الذات».

Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, *P.* 23.

(2) ---------, *L'Eau et les Rêves*, *P.*170.

(3) Roy, *Bachelard ou le Concept contre l'Image*, *P.*118.

(4) Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, *P.* 183.

الخيال بالمواد العنصرية والحركات الأساسية»[1].

وما يريد أن يخلص إليه باشلار هنا هو التأكيد على وجود الصورة الأولية الأساسية، أو الصورة الطبيعية في مركز القصيدة بوصفها العنصر الموحد لحشد الصور الشعرية التي تُكوِّن-بدورها- القصيدة. وهذا ما أكد عليه في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله إن: «الأشكال والكلمات لم تكن كل الشعر»، ويضيف قائلاً: «حيث توجد **الأطروحة الأصلية والأساسية Thème fondamental، الأطروحة المادية Thème matérialiste** التي تكون حاسمة وضرورية»[2].

ومن ثَم، ففي مجال الخيال المادي يثبت «العنصر» كمركز لتجميع الصور الشعرية. ولهذا، يدعو باشلار الفلاسفة إلى ضرورة الاهتمام والانتباه للخيال المادي؛ إذ أرادوا دراسة الإبداع الشعري، يعد هذا بحق: «مطلباً ضرورياً للدراسة الفلسفية الكاملة للإبداع الشعري»[3]. على أساس أن الخيال المادي ينفذ إلى أعماق الوجود، فأنه يبحث على الدوام عن الأصلي والخالد والدائم.

وبناءً على ذلك، فإن هذا التقابل بين الخيال الشكلي والخيال المادي يعد بمثابة تجسيد للديالكتيكية السطح- العمق: فالخيال الشكلي يعمل على محور القيم السطحية الساكنة، أما الخيال المادي فيعمل على محور القيم العميقة أي القيم الباطنية للعنصر المادي أو للجوهر، الذي يبحث عن ما هو دائم وخالد.

ولكن، لا ينبغي أن يُفهم من ذلك أن باشلار يقلل من شأن الشكل؛ وإنما يريد فحسب أن يؤكد على أن انصهار المادة والشكل في بوتقة واحدة؛ بحيث لم يعد- بذلك- الشكل مجرد مظهر خارجي أو سطحي يتعذر معه البلوغ لماهية الجوهر أو الصورة الطبيعية؛ وإنما-

---

(1) -----------, *L'Air et les Songes, P.* 297.

(2) Ibid., *P.*72.

(3) Bachelard, ***The Poetics of Space, P.*** IX.

بخلاف ذلك- يصبح جزءاً لا يتجزأ من الجوهر حتى يصير هو نفسه شكل باطني: «ففي مجال المادة يندمج الشكل في الجوهر؛ بحيث يصبح الشكل باطنياً»(1). ذلك لأننا مع الخيال المادي والخبرة الحقيقية بالمادة نواجه باطن أو جوانية الجوهر؛ على أساس أن: «الخيال المادي؛ بل وكل فينومينولوجيا، تُظهر الأنطولوجيا، كما أن لكل ظاهرة جوهرها»(2). ويعني ذلك أن لكل ظاهرة ماهيتها أو وجودها الخاص، والتي يكشف عنها ويظهرها الخيال المادي حينما ينفذ إلى باطن الصور المادية الطبيعية فيكشف عن عمقها الأنطولوجي والجمالي.

ونلاحظ هنا أن باشلار كلما تقدم خطوة في توضيح ملامح هذا التقابل، كلما تأكد لنا تمييزه بين إدراك ما يكون مُعطى لنا في خبرة حسية مباشرة، وإدراك الإبداعية، أي تخطي الخيال المادي للصورة المدركة متجهاً نحو الصورة المُبدعة التي تتجاوز السطح إلى العمق، الذي فيه نلمح ماهية الصورة المادية على نحو جديد تماماً: «فالخيال المادي دوماً في حالة فعل؛ إذ أنه لا يمكن أن يكون راضياً أبداً بالعمل المتحقق **réalisée**. أما خيال الأشكال- بخلاف ذلك- فيستريح عند نهايته. فذات مرة سيكون المتحقق أو المدرك، أي الشكل ثرياً بمثل هذه القيم الموضوعية، والتي ستحل محل الألفة (بهذا المدرك)، وعندها ستكون دراما إضفاء القيمة مستريحة»(3).

ويُفهم من ذلك أننا نفقد مع الخيال الشكلي فرصة المشاركة في ألفة المادة، أو بالأحرى يتعذر علينا الشعور بهذا الجمال الأليف الذي يكمن في باطن الصورة المادية؛ طالما أنه يتعلق بالأوجه السطحية الساكنة لتلك الصورة، في حين أن الخيال المادي- على العكس من ذلك- يهبنا الفرصة للمشاركة مع ألفة الصورة المادية، وإظهار عما هو باطن فيها من جمال

(1) ----------, *L'Eau et les Rêves*, *P*. 7.

(2) ------------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, *P*. 236.

(3) Ibid., *P*. 101.

أليف. وبالتالي، فإنه يقدم لنا الأشياء ذاتها في باطنها حينما تصبح حاضرة في العمل الفني.

والحقيقة أن حديث باشلار الخاص عن هذا الجمال الباطني الأليف قد دفع الدكتور جوان سترود Joanne H.Stroud[1] إلى النظر لباشلار بوصفه مرشداً جيداً a good Guid في الزمان الصعب، الذي يتحجب فيه ذلك المعنى العميق للجمال عنا؛ إذ أن باشلار يُذكرنا دائماً بسعادة رؤية العالم عبر أعين الطفولة the Eyes of Childhood. هذا الجمال الذي يتجاوز البعد المحسوس من العالم؛ إذ أن الجمال ليس فقط ما تراه العين، على نحو ما أكد على ذلك المصور بول سيزان Paul Czanne بقوله: «إن الطبيعة ليست على السطح، إنها تكون في الداخل. فالألوان على السطح تظهر ما في الداخل. إنها تكشف عن جذور العالم the Roots of the World.»

ومن ثَم، نتساءل مع باشلار وسيزان؛ بل ومع لويس كوان Louis Cowan: هل من الممكن تعريف الجمال؟ هل خبرتنا هي الحدس بمجال لامرئي an invisible Realm، بنظام روحي a spiritual Order يكمن فيما وراء خبرتنا [الحسية المباشرة] بالعالم الطبيعي؟ ومن ثَم، فأننا نميز ونُسلم «باللامرئي خلف المرئي the invisible behind the Visible»؛ إذ أننا وراء المرئي، نرى الباطن أو الجواني، نرى الواقعي في ماهيته وفيما ينطوي عليه من جمال أليف. هذا الجمال الأليف الذي يمنحنا فرصة المشاركة مع ألفة الصورة المادية؛ طالما أن: «كل جوهر نحلم به على نحو أليف، يجعلنا نرتد إلى ألفتنا اللاواعية»[2]. ولهذا، يؤكد باشلارفي موضع آخر على أن المبدع بوجه عام هو: «**الحالم بألفة الجوهر le Rêveur de l'intimité des substance**»[3]. فالجوهر - وفقاً لذلك -

---

(1) Joanne H.Stroud, «The Future of Beauty», ***PP***. 2- 7.

(2) Ibid., ***P***. 333.

(3) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P***. 35.

كصورة شعرية يُصبح هو الصورة المعبرة عن حياتنا الأصلية أوالحميمة.

ويتبين لنا مما سبق أن الشاعر أو الحالم بحلم اليقظة يكون مستغرقاً في الجوهر، أو في هذا الوجود الباطني للصورة المادية[1]. حيث يميل إلى المشاركة في الحياة الباطنية للعنصر المادي. وكأنه يبحث عن ماهية عنصره؛ كي يصهرها هناك في عمله الفني: «فالحلم يُصبح متجسّماً»[2]. بمعنى أن صور الشاعر تجعل خياله محسوساً أو متجسداً. ومن ثَم، فإن الخيال المادي يدل على عمق وعينا بباطن الصورة المادية. فالأدب لم يكن- إذن- مجرد موضوع بديل لأي نشاط آخر؛ وإنما هو يحقق رغبة إنسانية. حيث يمثل انبثاق الخيال وبزوغه.

ومن هنا، يتضح لنا أن الصورة الشعرية- أوالصورة الأدبية- الجديدة تماماً، تلعب دوراً هاماً في حياتنا بما تضفيه علينا من طابع حيوي. فعن طريق صور الطبيعة بوصفها صوراً شعرية نرتقي إلى مستوى الخيال المُبدع، أو بالأحرى الخيال المادي الذي يوحد بين الصور الشعرية والجواهر: «ففي ثنايا التعبير المادي نستطيع أن نضع كل الحياة في القصائد»[3].

ويسوق لنا باشلار أمثلة عديدة عن صور الخيال المادي، على نحو ما ورد ذلك عند جول ميشيل J.Michelet، الذي يعد -كما يقول باشلار- واحداً من أعظم الحالمين بالحياة المجنحة. فقد خصص ميشيل بعض صفحات للحديث عما يُسميه «هندسة الطيور»؛ ولكنها صفحات تفكر وتحلم في الوقت نفسه. فالعصفور بالنسبة لميشيل عامل مجرد من كل أداة؛ إذ ليس له «يد السنجاب»، ولا «أسنان القُنْدُس Castor»[4]،

---

(1) وهذا ما عبَّر عنه باشلار في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الراحة» حينما أكد على أن ما يقصده بصور المادة هو: «**الصور المادية للجوهر les Images matérielles de la Substance**» Ibid., *P*. 13.

(2) Bachelard, ***L'Eau et les Rêves, P***. 12.

(3) -----------, ***L'Air et les Songes, P***.48.

(4) القُنْدس: جنس حيوان من الفصيلة القندسية، ورتبة القواضم مشهورة بفرائها.

وفي هذا الصدد يكتب ميشيل قائلاً: «في الواقع أن جسد الطائر هو أداته. أعني بذلك صدره الذي يضغط به فيقوي مواده حتى تُصبح مرنة، منسقة ومتكيفة مع العمل العام»(1).

وهنا يتحدث ميشيل عن البيت المؤسس عن طريق- ومن أجل- الجسد؛ إذ يتخذ شكله من الداخل. فالطائر يصنع عشه جسدياً على نحو يُشعره نحوه بالألفة والحميمية؛ ولذا نلمح في داخل العش **le Nid** شكل الطائر نفسه، ويُضيف ميشيل قائلاً: «فمن الداخل، الأداة التي تمنح شكلاً دائرياً للعش هي جسد الطائر. إنه من خلال الدوران المستمر، وضغط جدران العش من كل جانب،ينجح الطائر في تكوين دائرة»(2).

ويواصل ميشيل وصفه لتأسيس العش: فالأنثى تجوف البيت كبرج حي بينما يأتي الذكر من الخارج بكل أنواع المواد، كالأعواد القوية وغير ذلك. والأنثى من خلال ضغطها الإيجابي تصنع غطاءاً، حتى يصبح هنا: «البيت هو شخص العصفور بالذات. إنه شكله وجهده، أكثر مباشرة، وسأقول إنه معاناته. فالنتيجة تتحقق من الضغط المتكرر المتواصل. فلا توجد ورقة عشب واحدة لم يتم ضغطها مرات لا حصر لها بصدر الطائر وقلبه، ومن المؤكد أيضا بواسطة تنفسه الذي أصبح ثقيلاً، وربما نبضات قلبه. وذلك لجعل ورقة العشب هذه تنحني وتثبت علي انحنائها»(3).

ويعلق باشلار على ذلك بقوله: فأي قلب عجيب للصور ! فكل شيء هنا ناتج عن الضغط الداخلي، ألفة جسدية مسيطرة. فمن أي عمق أحلام يقظة تنبثق صور كهذه؟ قد تأتي من حلم الحماية الأقرب إلينا؟ حماية متكيفة لأجسادنا. فهنا أحلام البيت تتصل بوظيفة السكنى

(1) باشلار، *جماليات المكان*، صفحات 107- 108.

(2) نفس المصدر السابق، ص 108.

(3) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

بمعناها الخاص، الذي فيه سيكون لكل منا بيته الشخصي، عش لجسده، مفصلاً حسب مقاسه الخاص مما يجعل المرء يشعر إزاءه بالألفة والحميمية. فإنه يبعث فيه الشعور بالحماية والأمان والاحتواء؛ طالما أنه يشعر بأنه بيته الخاص الذي يحمل من الداخل ملامحه الخاصة. وهذا ما عبَّر عنه رومان رولان بقوله إن: «الإنسان [وهو هنا بطل روايته] قد يرفض بيتاً أوسع وأنسب، يرفضه باعتباره ثوباً لا يناسبه، فيقول: فإما أن يتهدل علي أو يضيق حتى تتمزق أجزاءه المنسوجة[1]»[2].

ونلاحظ هنا أن جميع صور ميشيل عن العش هي صور إنسانية. تلك الصور التي- كما يعتقد باشلار- لا يوافق عليها علماء الطيور؛ إذ يرفضوا وصف ميشيل لبناء الطائر لعشه. ولهذا، يطلق باشلار اسم «عُش ميشيل **Le Nid Michelet**» الفينومينولوجي الذي يصفه ميشيل على نحو يكشف فيه عن ماهيته أو وجوده الخاص الذي يحمل ملامح إنسانية، أو بالأحرى الذي يضفي عليه طابع إنساني يجعل الطائر أو الساكن يشعر نحوه بالألفة والأمان والحماية؛ وربما هذا ما دفع باشلار إلى وصف العش في كتابه «التحليل النفسي للنار» بالصفات التي تعبر عن قيمة الدفء، الرقة، وحرارة العش. حتى أنه شبه العش بعش العشاق الذي ينطوي على ذكرى الإنسان الذي يدفأ بفضل إنسان آخر،

(1) ويستدعي هذا إلى أذهاننا مسلسل «عفاريت السيالة» للمؤلف أسامة أنور عكاشة والمخرج إسماعيل عبد الحافظ، الذي يجسد بوضوح صورة «بيت الطفولة»، أو بالأحرى «بيت الذكرى»، بكل ما تعبر عنه من معنى الشعور بالألفة والحميمية: حيث ترفض رزقة (وهى هنا بطلة العمل) قصر مغاوري باعتباره فستاناً واسعاً جداً لا يناسبها، ولا تجد فيه غرفتها، أو كما يُسميها مغاوري، «غرفة الكرار»، التي تحتفظ فيها بكل كراكيبها الماضية، أي ذكرياتها الخاصة، فهي «غرفة العفاريت» التي تغلقها على أسرارها الماضية. أو بإيجاز، أنها لا تجد في القصر بيتها الشخصي، الذي ينطوي على ذكرياتها وأحلامها وآمالها، والذي تشعر نحوه بالألفة؛ حتى وإن كان مجرد غرفة صغيرة في بيت ضيق.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

وكأن الأمر هو ازدواج الحرارة الطبيعية[1].

ومن ثَم، فإن مثال العش الذي ساقه لنا باشلار يدفعنا إلى **حلم يقظة الأمان une Rêverie de la Sécurité**؛ إذ أننا حينما نتأمل العش فإننا نضع أنفسنا في أصل الثقة بالعالم، الثقة الكونية: «فالعش هو نموذج للعيش في الوجود الهادىء للعالم الذي يحمل في طياته هناءة الوجود. حتى يمكننا القول بأن العالم هو عش الإنسان»[2]. ومن ثَم، يعتبر باشلار أن هذا النص نادر جداً؛ ولذا فهو ثمين كوثيقة عن الخيال المادي. فلا أحد ممن يحبون صور المادة يستطيع أن ينساه؛ لأنه يصف التشكيل للجاف أو لليابس.

فهذا المثال يجسد لنا بحق معنى السكنى، الذي فيه تنصهر الروابط بين الذات والآخر. فبيتنا هو الذي نشعر إزاءه بالألفة والحميمية، فهو المكان الذي فيه نحيا ونحلم ونتخيل. وما الأحلام والصور المتخيَّلة سوى روابط- كما يعتقد باشلار- كونية، أي أنها التي تربطنا بعالمنا ووجودنا الإنساني. فهذا المكان المأهول لا يسمح لنا بأن نجذب الخارج إلى الداخل، ولا أن نُظهر أسرار الطبيعة فحسب؛ وإنما بالأحرى يحمي إنسانيتنا حينما يضعنا على عتبة إنسانيتنا من جديد من خلال صورة البيت بوصفها صورةً شعريةً.

وفي حقيقة الأمر أن باشلار قد اهتم بصور الخيال المادي، أو بالأحرى بالصور الطبيعية على مدار مؤلفاته الأدبية. فها هو ذا يسوق لنا من خلال كتابه «لهيب شمعة» مثال آخر على صورة من صور الطبيعة، أي صورة النار. أو بتعبير أدق، يركز هنا على جزء من النار، أي على اللهب المنبعث من النار. ويقصد باشلار اللهب كصورة متخيَّلة التي تكون من صنع الخيال؛ إذ أن اللهب يدفعنا إلى التخيل. فالخيال نفسه- كما جاء في «التحليل النفسي للنار»- يعمل في قمته (أي قمة حلم

(1) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 60.

(2) ------، *جماليات المكان*، ص 110.

اليقظة) وكأنه لهب **une Flamme**[1].

ومن ثَم، يُطالبنا بأن: «نتخذه [أي اللهب] بوصفه فاعلاً لأحد الأفعال التي تعبر عن الحياة، وسوف نرى أنه يهب لهذا الفعل [أي فعل التخيل] مزيداً من الحيوية والحركة؛ إذ أن ما يُسمى حياة في الإبداع يكون- في كل الأشكال، وفي كل الموجودات- روح واحدة ووحيدة، فهو لهب فريد**une Flamme unique**»[2].

ومن ثَم، فإن فعل «ألهب **enflammer**» يعكس لنا تلك اللغة الملتهبة للصورة المتخيَّلة، أي التي تلهب الحياة النفسية. فالصورة المتخيَّلة تكون حياة أولى في الخيال، حينما تغادر العالم الواقعي كي تبلغ **للعالم المتخيَّل le Monde imagine**، وللخيالي. وهنا تحمل صور اللهب بوصفها صوراً متخيَّلة شأنها شأن سائر الصور المتخيَّلة الأخرى- كما يعتقد باشلار- «**علامة شعر une Signe de Poésie**؛ بحيث يصبح كل حالم لهب هو شاعر بالقوة»[3]. وذلك على أساس أن: «اللهب، واللهب وحده، يستطيع تجسيد الوجود بكل صوره المتخيَّلة، الوجود بكل أشباحه»[4]. ويعني ذلك أن باشلار يؤكد على أن الوجود يتجلى في طبيعته المادية من خلال الصور الشعرية بوصفها صوراً متخيَّلة.

وقد نبع ذلك من رغبة باشلار التي عبَّر عنها بقوله: «نأمل أن نبلغ إلى **إستطيقا مُتعينة une Esthétique concrete**»[5]. ويعني ذلك أن الإبداع عند باشلار وإن كان نشاط روحي يجري على مستوى الخيال؛ إلا أن الفنان يُبدِع أشياءاً محسوسة أو مدركة كاللوحة أو تمثال أو قصيدة تحمل في باطنها صوراً متخيَّلةً، ولا يخلق أبداً مجرد صور متخيَّلة.

---

(1) ------، *التحليل النفسي للنار*، ص 152.

(2) ------، *شعلة قنديل*، صفحات 5- 6.

(3) نفس المصدر السابق، ص 7.

(4) نفس المصدر السابق، ص 9.

(5) Bachelard, ***La Flamme d'une Chandelle,P***. 5.

فالصورة الفنية في العمل الفني هي تجسيد لصور متخيَّلة أو لإثارة صور متخيَّلة. أو بإيجاز، إن الفنان يُبدِع شيئاً مدركاً أو محسوساً- كالقصيدة مثلاً- يحمل معنى متخيلاً أو لا واقعياً.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن باشلار ينظر للصورة الشعرية بوصفها صورةً متخيَّلةً وكأنها تجاوز لما يُرى، تجاوز للواقع، لا لشيء إلا للتعبير عنه كصورة جديدة- أو بتعبير باشلار- كوجود جديد. فباشلار حينما يتحدث- مثلاً- عن الخيال المادي للماء؛ فإنه يتحدث عن نوع خاص من صور الخيال المادي، أي يتحدث- عما يُسميه- الماء الخيالي **l'Eau imaginaire** كعنصر من عناصر الخيال المادي، التي نستشعر نحوها نوعاً من الألفة والحميمية. وذلك لأنه في الخيال المادي وموضوعاته المادية، يلتحم الحالم في المشاركة المادية. فالحالم هنا لم يعد يحلم بالصور؛ وإنما يحلم بالمواد الأليفة؛ بحيث يضفي على العالم معنى إنسانياً، حياة إنسانية، مادة إنسانية؛ وربما هذا ما دفع شيللي - كما تشير ماري جونس- إلى القول بأن: «المادة هي مركز الأحلام Matter is a Center of Dreams»[1][2].

ولهذا السبب يدعونا باشلار إلى: «ضرورة الفهم المادي **la Comprehension matérielle**، إلى جانب الفهم المطلق **la Comprehension absolue** للصورة»[3]: «فالمادة الحالمة **la matière rêvée** لا تبقى موضوعية؛ وإنما يمكننا القول بأنها تتسم- بحق- **بطابع إنساني s'évhémerise**»[4][1].

---

(1) وهذا نفس ما عبَّر عنه باشلار في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله: «المادة هي مركز الأحلام la Matière est un Centre de Rêves».

----------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, P*. 69.-

(2) Mary Jones, *Gaston Bachelard, subversive Humanist, P*. 127.

(3) Bachelard, *Ibid., P*.69.

(4) إن فعل «s'évhémerise» نسبة المذهب الذي يتصور أصحابه أنه مهما كان =

ومن ثَم، فإن إصرار باشلار على الوجه المادي للصور في ظل الاهتمام بالعناصر الطبيعية يمثل- كما يرى اتين سوريو Etienne Souriau، كما يناقش روي-: «النقطة المحورية في إستطيقا جاستون باشلار»[2].

ومن ثَم، يمكننا القول بأن الشكل هو العلامة البسيطة للصورة المادية، فهو الوسيط الخالص للاتصال بالصورة؛ أما الصورة المادية فهي- بخلاف ذلك- رمز لإخفاء عمق المعنى وللتفسير المتعدد.

وفي التقابل بين الخيال المادي والخيال الشكلي، نجد بالإضافة إلى ذلك الخيال المرتبط «**بحركة الصور la Mobilité des Images**»، ذلك الذي يُسميه باشلار الخيال الدينامي[3].

والمقصود هنا بالحركة: «الحركة الروحية، التي تكون أكثر حياة وحيوية، وتلك التي ترتبط بدراسة الصورة الخاصة في حركتها، حياتها، خصوبتها»[4]. فعنصر الصورة، أي مادتها، لا يمكن دراستها بمنأى عن حركتها؛ ولهذا فإن باشلار ينظر للخيال الدينامي بوصفه: «الخيال الذي يتوسط بين الخيال الشكلي والخيال المادي»[5]. وبهذا المعنى، يمكننا

=

الشيء أسطوري أو خيالي، فإن لديه جانب إنساني لا يمكن إنكاره.

(1) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 60.

(2) Roy, *Bachelard ou le Concept contre l'Image, P.* 113.

(3) الجدير بالذكر أنه إذا كان باشلار يُصنف الشعراء وفقاً لمدى تعلقهم بإحدى العناصر الأربعة، فمن الممكن تصنيفهم كذلك إلى مجموعتين كبيرتين: أولئك الذين يعيشون في الزمان الباطني، الأليف، التصاعدي مثل بودلير Baudelaire، وهؤلاء الذين يعيشون في الزمان المتغير والمتحول بحريَّة وبإخلاص، الزمان الرشيق كمثل سهم طائر اتجاه حدود الأفق، مثلما فعل لوتْريامون وإليارد Eluard.

Joanne H.Stourd, «The Future of Beauty», *P*. 7.

(4) Bachelard, *L'Air et les Songes,P*. 8.

(5) Ibid., *Pp.*13-15.

القول مع كليمنس رامنو Clémence Ramnoux، كما يـشير روي، إن: «المادي يتوافق مع الدينامي، ولا يتعارض مع الشكلي»[1].

ويُفهم من ذلك أنه في ثنايا دراسة باشلار للخيال الدينامي يُعلن لنا عـن الترابط بين الصور عن طريق الحركة، ويقدم لنا أطروحته عن ضـرورة اندماج الصور في الحركة الخيالية الأساسـية. فالعناصـر المادية والحركـات الأساسـية يمكن أن تكون مرتبطة حقاً؛ طالما أن الصور- عنـد باشـلار- تتـسم بـالترابط المادي والدينامي. وفي الحقيقة أن تأكيد باشلار على هذا الترابط بين الصور قـد نبع من اهتمامه بالتأكيد على أن الوحدة التي تُميز العمل الأدبي ما هي إلا وحـدة الخيال- أو كما يطلق عليها أحياناً- «وحدة الحلم»، أو «وحـدة حلـم اليقظـة». فهذه الوحدة للخيال لا تدل ببساطة على وحدة الصور؛ وإنما تدل بوجه خاص على الترابط الخيالي للصور؛ فنظراً لارتباط الـصور الـشعرية بالعنـصـر المـادي وبالحركة الخيالية، فإنها تكون جديرة بتحقق هذا الترابط الخيالي.

وما يريد أن يخلص إليه باشلار هنا هـو التأكيـد عـلى أن الخيـال- وليس العقل- هو الذي يمدنا بترابط الصور في عمقها. هذا العمق الذي لا يعد بمثابة الطابع المميِّز للصور الشعرية فحسب؛ وإنما نتسم به نحن أيضاً، وهذا ما أكد عليه بقوله إننا: «موجـودات عميقـة ------ مـا دمنا نحلم بعمق الجوهر، بعمق الأشياء»[2].

فبالنسبة لباشلار،إن كل مادة- يستمد منهـا الخيـال صـوره- لهـا ديناميتها الخاصة؛ ولذلك فالصور المتخيَّلة تجعلنا في حالة حركة، أي إنها تبعث في النفس تلك الدينامية، التي معها تـصبح الـنفس أكثـر نـشاطاً وحيوية. بتعبير آخر، أن التخيل يجعل النفس نفساً يقظة، فلـيس هنـاك صوراً متخيَّلة تجعلنا في حالة سكون، فمع الصور المتخيَّلـة الديناميـة لا سكون ولا ركون البتة.

---

(1) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image,P.*** 113.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, PP.*** 263-265.

ومن ثَم، فالخيال الدينامي يُبدِع لنا صوره المتخيَّلة التي تعبر عن نوع من الوحدة المدهشة بين مشاهد الطبيعة والحركة الخيالية؛ على أساس أن: «الإنسان يكتسب كل ما يتعلمه من العالم الخارجي؛ بل إنه يفهم نفسه- كذلك- في إطار علم الحركة المجردة الخالصة للطبيعة التي تكتنفنا»(1). فالشاعر- إذن- يكشف لنا عن دراما الطبيعة أو بالأحرى دراما الصورة التي تمثل حالة فريدة للطبيعة؛ بحيث يكون هناك شيء ما في الصورة الشعرية يستولي علينا ويكتنفنا؛ وذلك لأن: «**الخيال الحي** **l'Imagination vivante** يريد دينامية الصورة كليةً»(2).

فهذه الدينامية الباطنية التي تتسم بها الصورة الشعرية هي التي تكفل لها حيويتها وتجددها على الدوام: «فوفقاً للخيال الدينامي، كل الأشكال تكون قادرة على الحركة: فإننا لا يمكن أن نتخيل صورة بدون تحويلها، مثلما لا يمكننا تخيل سهم بدون أن يُقذف، أو امرأة بدون ابتسامتها»(3). وهذا ما عبَّر عنه بقوله إن: «الخيال هو الحركة--- والحركة- بدورها- يمكن أن تتغير؛ ولكنها لا يمكن أن تموت»(4). ولهذا، «فالصورة الأدبية بوصفها **صورة دينامية** **une Image dynamique** خالصة تتعالى على الشكل. فإنها الحركة نفسها بلا مادة. إنها الحركة الخالصة»(5).

فهو يؤكد هنا على هذه الحركة الخيالية للصورة الشعرية التي لا تنتهي أبداً؛ وذلك لأنه- كما يعتقد باشلار- لا يمكننا تخيل أي عنصر من العناصر الطبيعية الأربعة في حالة جموده أوقصوره الذاتي؛ وإنما نتخيل كل عنصر- على العكس من ذلك- في ديناميته الخاصة. فهذه

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P.*** 91.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P.*** 245.

(3) ----------, ***L'Air et les Songes, P.*** 58.

(4) Ibid., ***P.*** 58.

(5) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P.*** 277.

الدينامية هي التي تميز كلاً من العناصر الطبيعية والطبيعة الإنسانية؛ ولذلك فالخيال الدينامي - بدوره- يُمثل القوة الأصلية التي تُنشط النفس وتُنعشها، فهو القوة الروحية المعبرة عن صيرورة العالم والنفس الإنسانية. وهذا ما كان يقصده باشلار من الخيال، وقد عبَّر عن ذلك بقوله إن: «للصورة واقع مزدوج: واقع نفسي و واقع فيزيقي. ولهذا، سيصبح للخيال ميتافيزيقاه -------- **فميتافيزيقا الخيال une Métaphysique de l'Imagination** ستبقى حيث كانت في كل موضع من كتاباتي هدفاً مُعلناً»(1).

ويُفسر لنا ما يعنيه بميتافيزيقا الخيال التي تمثل هدفاً يسعى جاهداً لتحقيقه بقوله إن: «الميتافيزيقا- التي تعد بمثابة الوظيفة الحيوية للخيال- تحمل علامة الجدة ------- فبدون هذه الجدة، التي هي- حقاً- علامة القوة المُبدعة للخيال؛ فإن الصورة الأدبية الأليفة تفقد حيويتها الحقيقية. ولهذا، فالأدب ينبغي أن يُفاجئنا»(2).

ويُفهم من ذلك أن ميتافيزيقا الخيال عند باشلار هي مرادف للخيال الدينامي، أو بالأحرى للوظيفة الحيوية والدينامية للخيال، الذي يكفل للصورة حيويتها وتجددها، بنفس القدر الذي يهب فيه للصورة الجدَّة أو الحداثة؛ بحيث تبدو كوجود جديد لا يعبر عن الطبيعة فيما تكونه؛ وإنما فيما ينبغي أن تكون عليه. بحيث تتجاوز الصورة التي يبدعها الخيال واقعها الفيزيقي؛ كي تصبح تعبيراً عن حالة روح ما.

والجدير بالذكر أن باشلار- في بيان هذا الطابع الخاص للخيال الدينامي- قد اختار أمثلة عديدة، ومن بينها مثال صور لوتْريامون الغريبة، التي ركز عليها بوجه خاص. والحقيقة أن السبب وراء الاهتمام الخاص بلوتْريامون كان مثار خلاف بين الباحثين: فلماذا اختار باشلار أن يكتب عن لوتْريامون؟ و لِمَ كتاب «لوتْريامون» عام 1939م. هو

---

(1) -----------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, ***P.*** 5.

(2) Ibid., ***P.*** 6.

الكتاب الوحيد الذي كرسه باشلار برمته لكاتب واحد؟ وبجانب ذلك، لِمَ يُدرج هذا الكتاب ضمن دراسته للعناصر الشعرية الأربعة the Four poetic Elements؟

وفي هذا الصدد نجد ميشل مانسي Michel Mansuy قد اقترح أن اختيار لوتْريامون كان نتيجة مصادفة نشر مجموعة أعمال لوتْريامون الكاملة التي صدرت في خمسة أشهر، فيما بين أبريل وأغسطس لعام 1938م. ولكن فينسن تريان رفض هذه الفكرة، مبرراً ذلك بأن لوتْريامون كان موضوع دراسة باشلار الفلسفية في جامعة ديجون عام 1937م. فضلاً عن أن لوتْريامون يرتبط معه بعلاقة عمل في مجال فلسفة العلم؛ إذ لهذا الكاتب خلفية رياضية لا يمكن إنكارها. فإذا تولد هذا المضمون الابستمولوجي في العقل أو الذهن عند قراءة لوتْريامون؛ فإننا سندرك أن العشر سنوات السابقة قد دربته وعَوَّدته على فكرة التشويه Deformation، وعلى الطابع الدينامي للفكر؛ ولذلك فإن باشلار- كقارئ شعر- قد تهيأ ليقوم «بتفسير دينامي a dynamic Interpretation «لصور لوتْريامون الغريبة؛ وأن يقبل خياله النشط activist» و«الحركي أوالدينامي motory».

بإيجاز، لقد اعتاد باشلار أن يفكر في إطار «النظام- الثاني للواقع second-Order Reality»، أي الواقع المؤسس وليس الواقع الذي يوجد بالفعل؛ ونتيجة لذلك يقرأ تلك الصور ليس بوصفها تشويهاً للواقع المباشر؛ وإنما بوصفها إدراكاً لإمكانيات الواقع من قبيل: ذيل سمكة بأجنحة، أو ذَرْة تسير كالموجة، لِمَ لا؟![1] فقد كان باشلار قادراً على الانجذاب لمثل هذه الصور الشعرية الغريبة، التي تتجاوز ظواهر الخبرة المباشرة، و أخذها مأخذ الجد.

وفي هذا الصدد يسوق لنا باشلار مثالاً عن الخيال الدينامي عند لوتْريامون، بمثال «الطائر» الذي يعد بالنسبة له رمز لكل نشاط سار بلا جهد؛

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 96- 97.

لأنه يتحرك برشاقة وخفة شديدة، وبحرية تامة. إذ أنه بوصفه طائرُ محلقُ عالياً في السماء، فإنه يفقد فَرْدِيَّته، يصبح طيراناً Flight، الطيران في ذاته. الآن، الخيال النشط يجعلنا نستخدم الطائر كسبب واحد، ألا وهو أن يجلبنا إلى وجود الطيران الحر، الطيران هنا بمعنى الهروب Escape، بمعنى الفرار Fleeing. ويشير هنا بوجه خاص إلى طائر «القبرة أو القُنْبرة l'Alouette»، أو بالأحرى «قنبرة ميشل l'Alouette de Michele»، كنوع من الطيور المُغردة singing Birds. هذا الطائر الصياح، الذي يتميز عن سائر الطيور الأخرى بما لديه من قيمة خاصة، فهو الطائر اللامرئي في طيرانه؛ لما يتميز به من خفة ورشاقة وسرعة كبيرة في الطيران حتى يبدو وكأنه غير مرئي.

ولهذا، فقد اهتم به العديد من الشعراء والأدباء فها هو ذا جوليه رنارد Jules Renard يتحدث عنه بقوله: «القبرة يحيا في السماء، إنه الطائر الوحيد في السماء الذي يُغني إلينا»[1]. وفي نفس هذا المعنى يتحدث ادولف رسيه Adolphe Ressé في أعماله الكاملة عن هذا الطائر بقوله: «اسمعوا، إنه ليس القبرة الذي يُغني ------ إنه الطائر الملون إلى ما لا نهاية»[2]. فإنه رشيق جداً ولا مرئي؛ إذ تبلغ سرعته حد لا يمكننا معه رؤيته فإنه يطير في السماء وكأنه مجرد- إن جاز لنا القول- ألوان شَادية طائرة.

ويُفهم من ذلك أن طائر القبرة هنا كصورة متخيَّلة، لا نهتم بوجوده الواقعي أبداً، فالقبرة هنا بالأحرى مجرد «**صورة خالصة une Image pure**»، «صورة روحية خالصة، لم تجد حياتها إلا خلال **الخيال الهوائي l'Imagination aérienne** بوصفه مركزاً لمجازات الهواء والصعود»[3]. فهنا طيران القبرة ما هو إلا طيران حلمي، هذا الطيران الذي يترك أثر طيرانه فينا. وهذا ما عبَّر عنه الشاعر ريلكه Rilke بقوله:

(1) Bachelard, ***L'Air et les Songes, P.*** 100.

(2) Ibid., ***P.*** 101.

(3) Ibid., P***P.*** 103-104.

هناك حيث لا يوجد طريق ممهد
نطير
فالقوس[1] ما زال يؤثر على عقولنا[2].

ويتبين لنا من ذلك أن باشلار حينما يتناول الصور التي تتحدث عن طائر القبرة، فإنه يركز هنا الحديث عن «**الشعر الخالص une Poésie pure**»، الذي ينبغي أن تتعالى موضوعاته أو بالأحرى صوره الشعرية المتخيَّلة على الصور المادية أو الموجودات الواقعية.

ويواصل باشلار حديثه هنا الصور الغريبة عند لوترِيامون، التي نبعت من الأساس من مزجه بين الشعر والرياضيات. وقد تجلى ذلك بصورة واضحة حينما صرح بنوع من التداخل بين الطيور والأسماك، فلا يكون هنا- في الحقيقة- سوى الامتزاج الهندسي بين الطيران والسباحة. فهذا الارتباط بينهما نلمحه من خلال خيال لوترْيامون الدينامي؛ بحيث نجده عنده صورة معبرة عن ذيل سمكة مع أجنحة، أو بالأحرى هذا «الذيل الطائر a flying Tail» بأجنحة. فهذا هو النتاج العيني المحسوس لامتزاج ودمج الطيران بالسباحة. فإنه يقدم شكل عيني محسوس a concrete Form بواسطة التَحَوُّل المُخطط schematic Metamorphosis. فهذا «الذيل الطائر» هو شكل من أشكال التداخل

---

(1) الجدير بالذكر أن رمزية الهواء ترتبط بالصورة النموذجية المذكرة the masculine Archetype. والشكل الهندسي الذي يرمز للهواء هو «القوس Arc»، أو «الدائرة Circle». والألوان الرمزية المرتبطة بالهواء هي الأزرق والذهبي. فالهواء هو رمز للحركة والنشاط والحيوية؛ بل والحرية، على نحو ما رأى نيتشه Neitzche الهواء بوصفه نوعاً من المادة العليا الأكثر رقة، التي تعد نسيج وقوام الحرية الإنسانية. فالهواء- إذن- يرتبط بالرموز الصاعدة المذكرة والنشطة.

Miranda Mcgill, «Symbolism of Place: the Place of Elements», in (WWW. Symbolism. Org/ *بحث منشور على الإنترنيت وموقعه* Writing/ books/ sp/// page 2 htm), ***PP***. 3-4.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 123.

بين الطيور والأسماك، إنه طبيعة ذلك الذي سيكون تحوّلاً مُخططاً،ويمكن بالتالي أن نطبق عليه منهج التفسير الدينامي الذي اقترحناه للنزعة اللوتْريامونية Lautréamontism.ومن ثَم، فالوظيفة الأولى للخيال، هي أن ينتج الأشكال الحيوانية؛ ولكن على النحو الذي يُعيد فيه إبداع تلك الأشكال عن طريق نوع من التحول المُخطط. فالخيال- حقاً- قادر على تأسيس ما حلمنا به.

وبالتالي، فإن الذيل الطائر يجسد في الطبيعة ما يمكن أن نسميه «كوابيس الطبيعة Nature's Nightmares»[1]. فهنا يتم دمج وجمع أجزاء من الموجودات المختلفة معا؛ بحيث تبلغ قوة التحول هنا إلى ذروتها، كما في الكابوس، أو كمثل القادوس ذلك الطائر البحري الذي لديه أجنحة وذيل سمكة ليطير ويسبح. ويعني ذلك أن الطبيعة نفسها قد أخذت هذا النوع من الإدراك لحدودها وأنتجت هذا السمك الطائر؛ بحيث يكون ذلك كافياً تماماً- كما يعتقد باشلار- لنرى أن خيال لوتْريامون طبيعياً، أي مستمد من إحدى أشكال وصور الطبيعة. وفضلاً عن ذلك، ينبغي أن نبتعد قليلاً عن الاندهاش بهذا الخيال الجديد، الذي يمكن أن يجسد لنا ما نستغرق فيه في الأحلام.

ومن ثَم، فقد وجدت تلك الرؤية المختلفة تماماً عن طريق ذلك الذي يرى النزعة الحركية بوصفها احتياجاً شاعرياً أساسياً: فبين السباحة والطيران هناك تشابه آلي واضح، فكل من الطيور والأسماك يحيا في شيء ما له جرم أو حجم، بينما نحن نحيا فقط على السطح. أو بالتعبير الرياضي، أن لهما درجة من الحرية أكثر مما نملكه نحن. فإذا كان حقيقياً، أن الشعر يجلب ويستحضر للحياة بأصول اللغة، وأنه يكون واحداً بالإثارة النفسية الأساسية؛ فمن ثَم، إن الحركات الأساسية كمثل السباحة، الطيران، السير، والقفز ينبغي أن تستدعي أنماطاً خاصة من الشعر. إن لوتْريامون يكون حقاً أصلياً في الخيال الدينامي. هذا

Ibid., ***P***. 99. (1)

الشعر الأصلي والأوَّلي primitive Poetry يجب أن يبدع لغته، ينبغي أن يصاحب دائماً بإبداع اللغة[1].

بمعنى أن هذا الامتزاج بين كلٍ من الطيور والأسماك في هذا الشكل العيني أو المحسوس، ألا وهو الصورة الشعرية- أو الأدبية مثلاً- يكون قادراً على أن يُفصح عما في الطبيعة من حيوية وخصوبة ودينامية تنبع من قدرة الموجودات على التغير والتحول باستمرار، الذي يكفل لها التجدد والبقاء دوماً؛ طالما أن كل ما يتغير- كما علمنا باشلار- لا يمت. ومن ثَم، فالخيال الدينامي عند باشلار يُمثل قدرة الخيال على إدراك العلاقات بين الظواهر التي تبدو أنها لا تتحدث لغة واحدة. فإنه قادر على القيام بهذا الترابط الخيالي بين الصور المادية، بما تتميز به تلك الصور من دينامية وخصوبة وحيوية.

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن للصورة الشعرية مبدأ روحي باطني، حتى وإن كان يفكر فيها بوصفها انعكاساً خالصاً للعالم الخارجي على نحو جديد لا نجد فيه صدى لمحاكاة الطبيعة. ومن ثَم، عندما يخبرنا شيللي- كما تناقش الباحثة ماري جونس[2]- بأن: «الشعر هو الفن المحاكي [المُقلد]a mimetic Art»؛ فإننا لا يجب أن ننظر للصورة الفنية بوجه عام- أو للصورة الشعرية بوجه خاص- باعتبارها صورة باهتة من المحسوس أو ظل للعالم الخارجي؛ وإنما يجب أن نفهم- بخلاف ذلك- أن الشعر يحاكي ما لم يرَه، أي يحاكي الحياة الإنسانية في أعماقها الباطنية. فالشعر وحده- عن طريق الخيال الشعري- يستطيع أن يُظهر ويُضيء القوى الخفية لحياتنا الروحية والعقلية.

ومن ثَم، فمهمة الشاعر- إذن- هي أن يجعل الصور في حالة حركة (روحية أو خيالية)، وأن يجعل بلمسته اللطيفة الصور إنسانية، أي إضفاء الطابع الإنساني على القوى الكونية. فالخيال يكون- إذن- كونياً

---

(1) Ibid., ***PP***. 98-99.

(2) Ibid., ***PP***. 124- 125.

أكثر من كونه اجتماعياً. بمعنى أن صوره المتخيَّلة تعد بمثابة روابط كونية تربطنا بعالمنا ووجودنا الإنساني. فالحياة المادية تبدو مع الصور الشعرية وكأنها ترغب في أن تسمو أو تتجاوز ما تكون عليه في الواقع، بحيث تأتي كوجود جديد يشع بالحيوية والخصوبة والدينامية، وهذا نفس ما عبَّر عنه شيللي بقوله إن: «العالم الواقعي يندمج في عالم الخيال؛ إذ أن الخيال قادر على أن يؤسس هذا الذي نطرقه»(1).

ويعني ذلك أن الخيال قادر على إظهار العالم الواقعي على نحو جديد؛ إذ أن الخيال الشعري وإن كان يستمد صوره من الصور الطبيعية؛ إلا أنه لا يحصر نفسه في إطار ما هو مرئي؛ طالما أن هذا المرئي يحبس حياة الخيال في الواقعي مما يجعله مجرد محاكاة للواقع أو ظل للموضوع الطبيعي المدرك حسياً؛ وإنما- بخلاف ذلك- يأتي الخيال ليعيد إبداع تلك الصور المادية من جديد على نحو لا نلمح فيه أي أثر لنسخ الطبيعة. ولكن، كل ما هنالك أعمال فنية- أو أشياء محسوسة مدركة- تحمل وتماثل صوراً متخيَّلة عند الشاعر وتُثير- كذلك- صوراً متخيَّلة عند المتلقي، حينما تجعل الصورة الشعرية- بوصفها صورة متخيَّلة- المتلقي قادراً على استحضار الصور المتخيَّلة لذكريات طفولته الخاصة. وهذا ينقلنا إلى مقارنة أخرى عقدها باشلار بين الخيال والذاكرة.

2- الخيال والذاكرة:

إن اهتمام باشلار بدراسة الخيال الشعري، وتأكيده على البعد الأنطولوجي للخيال المبدع التي عرضها- كشأنه دائماً- متناثرة في كتابات عديدة هو في حقيقة الأمر ليس مجرد إعادة صياغة لقضية العلاقة بين الخيال والإدراك الحسي فحسب؛ وإنما هو طرح- كذلك- لعلاقة الخيال بالذاكرة. فأساس هذا البعد الأنطولوجي للخيال المبدع هو أساس ابستمولوجي؛ إذ أنه انعكاس لتمييز باشلار بين الخيال والإدراك الحسي من جهة، والخيال والذاكرة من جهة أخرى.

Higonnent, «Bachelard and romantic Imagination», *P*. 25. (1)

ومن الملاحظ أن هناك حديثاً في مواضع عديدة من كتابات باشلار عن الخيال في علاقته بالذاكرة سواء على مستوى الخبرة الإبداعية أو خبرة التذوق الجمالي؛ على أساس أن خيال المتلقي يعمل بوصفه ذاكرة لكي يستطيع أن يتابع الصورة الشعرية باعتبارها تلك الصورة المعبرة التي لها سياقها الزمني الخاص. فضلاً عن أن الصورة الشعرية بوصفها صورة متخيَّلة تجعل المتلقي قادراً على استحضار الصورة المتخيَّلة لذكريات طفولته الخاصة، التي تعد صور نموذجية دائمة، وحية بداخلنا دائماً. ومن ثَم، لا يمكننا- كما يعتقد باشلار- فهم ماهية الخيال الشعري؛ إن لم نتمكن من التمييز بوضوح بين الخيال والذاكرة. أو بتعبير آخر، يؤكد باشلار على العلاقة الوثيقة بين الخيال المبدع ومجال **ذكريات الطفولة les Souvenirs d'Enfance**، أي مجال الصور المحبوبة المحفوظة منذ الطفولة في الذاكرة، تلك الصور التي نشعر إزاءها بالألفة والحميمية. ومن ثَم، يضم باشلار الذاكرة إلى الشعر؛ إذ أنه بدون الذاكرة لا نستطيع أن نستدعي إلى أذهاننا ذكريات الطفولة. وهذا ما سأحاول توضيحه في الصفحات التالية.

وينبغي قبل أن أشير إلى ملامح تلك العلاقة التنويه إلى فهم باشلار لطبيعة العلاقة بين التذكر والإدراك الحسي، أو بتعبير أدق، بيان أوجه التمايز بينهما. فإذا كان الإدراك الحسي يُحضر لنا الشيء المُدرك على نحو مباشر؛ إذ يُدرك الشيء المحسوس على نحو ما يجده في الواقع؛ فإننا نجد التذكر- عند باشلار- أكثر من مجرد إدراك للشيء، أي أنه أكثر من مجرد استحضار لصورة شيء ما؛ وإنما هو حضور للشيء نفسه. وإن كان يستحضر الشيء بأسلوب جديد بوصفه متذكراً أو ماضياً. بمعنى أنه يحضر في لحظة مغايرة عن لحظة الخبرة به في الماضي، أي أنه يحضر بوصفه شيء من الماضي.

ومن ثَم، فإننا- كما يعتقد باشلار- نفكر في الذاكرة أو بالأحرى في فعل التذكر بهذا الأسلوب؛ إذ أننا عندما نتذكر شيء ما؛ فإننا نستدعي الصورة المادية للشيء، وندرك هذه الصورة المتذكرة بوصفها حضوراً

للشـيء نفسه الذي سبق وقد رأيناه ذات مرة، أو حدثت لنا خـبرة بـه. وبالتالي، فإننا عندما نتذكر تلك الصورة المادية؛ فإننا ببساطة «نـرى» الموضوع باعتباره صورةً ذهنيةً مباشـرة للشـيء نفسه.

ويُفهم من ذلك، أن التذكر أكثر من مجرد إدراك صورة شـيء ما: «ففي التذكر أنا لا أرى شيئاً ما يكون شبيهاً بما أتذكره، ولكني أتذكر ذلك الموضوع نفسه، وإن كان في وقت آخر»[1]. ويعني ذلك أن التذكر هو حضور للشـيء نفسه؛ إذ يجعل الغائب (أو الماضي) حاضـراً ومندمجاً مـع اللحظـة الحاضـرة بوصفه صورةً متخيَّلةً نراها ونلتقي بها في الواقع الحاضـر.

ونلاحظ هنا أن باشلار يلقي الضوء على دور الحاضـر أو اللحظة في استعادة ذكريات الماضي، وكذلك دورها في تكوين ذكرياتنـا[2] عـلى نحو ما أكد على ذلك بقوله إن: «تذكر لحظات متعددة ضـروري لتكوين ذكرى كاملة»[3].

وفي مقابل تأكيده على أهمية اللحظة في تكوين ذكريات الماضي، لا يعتد بفكرة الديمومة لا في تكوين ذكرياتنا، ولا في استعادتها، وهـذا مـا عـبَّر عنـه بقوله إن: «**ذكرى الديمومة le Souvenir de la Durée** هي من الذكريات الأقل دوماً، فنحن نتذكر أننا قد كنا ولا نتذكر أننا قد دمنا»[4].

---

(1) Robert Sokolowski, ***Introduction to Phenomenology*** (Cambridge: Cambridge University,Press 2000), ***PP***. 66-67.

(2) الجدير بالذكر أن تلك الرؤية الباشلارية عن دور اللحظـة الحاضـرة في تكـوين ذكرياتنا قد عالجها العديد من الباحثين تحـت اسـم الـذاكرة قـصيرة المـدى، أو الذاكرة النشطة التي تقدم لنا الأحداث الحاضـرة، والوقـائع البـصـرية الآنيـة؛ بحيث تقتنص تلك المواد البصـرية من العالم المحيط بنا، ثم تعالجها وتحولهـا إلى الذاكرة طويلة المدى، أي تنقلها إلى ذاكـرة الـشهور والـسنين، التـي توجـد بهـا وتحفظ لنا الأحداث الماضية. د. شاكر عبـد الحميـد، «ثقافـة الـصورة «في *مجلـة فصول* (العدد 62، ربيع وصيف 2003م)، ص 101.

(3) باشلار، *حدس اللحظة*، ص 20.

(4) نفس المصدر السابق، ص 37.

ويتبين لنا من ذلك أن باشلار يؤكد على ارتباط ذكريات الطفولة بلحظات معينة من الماضي نتعلق بها ونشعر نحوها بالألفة والحميمية، تلك اللحظات التي تكفل لها الذاكرة البقاء والدوام؛ طالما أنها تظل محفوظة في الذاكرة كصور ذهنية لا تلعب الديمومة أي دور في وجودها، ولا حتى في بقائها واستمراريتها، وهذا ما عبَّر عنه باشلار بقوله إن: «الذاكرة **حارسة الزمان Gardienne du Temps**، لا تحرس إلا اللحظة؛ فهي لا تحتفظ بشيء على الإطلاق من إحساسنا المعقد والمصطنع الذي هو الديمومة»[1].

ويُفهم من ذلك أننا حينما نستدعي إلى أذهاننا ذكريات طفولتنا الخاصة، فإننا نكون مقترنين بلحظة معينة تأتي في الحاضر كذكرى أو كصورة متخيَّلة. وقد صرح جمال الغيطاني بذلك في «نقطة عبور» عن نفس هذا المعنى قائلاً: «ما الزمان؟ ما المكان؟. قيل قديماً إن الزمان مكان سائل، والمكان زمان متجمد، والحقيقة أنهما عرضان لشيء واحد. يمكن أن نُسميه العالم أو الوجود، فلنجرب أن نتذكر لحظة ما انقضت، لابد أنها ستقترن بمكان، بموضع ما، فلنجرب أن: نتذكر مكاناً مررنا به أو عشنا فيه أو أمضينا فيه وقتاً، سنجده مقترناً بلحظة ما»[2].

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أنه في فعل التذكر يصبح الماضي والحاضر شيئاً واحداً، ولقد استند باشلار إلى بيار جانيه Pierre Janet لتأييد هذه الرؤية؛ إذ يصرح قائلاً إن: «في اتخاذ وجهة نظر بيار جانيه، سرعان ما نعترف بأن الذكرى- في الحقيقة- لا تحضر بمنأى عن استناد جدلي على الحاضر؛ فلا يمكن لأحد إحياء الماضي إلا بربطه بموضوع شعوري حاضر بالضرورة. بتعبير آخر، لكي يحدث لنا خبرة بأننا دمنا- وهي خبرة غامضة دائماً بوجه خاص- ينبغي علينا أن نعيد وضع ذكرياتنا، شأنها شأن الأحداث الواقعية، في غضون الأمل أو القلق، في

(1) نفس المصدر السابق، ص 38.

(2) جمال الغيطاني، «نقطة عبور: مواجهة الفناء »، ص 30.

تموج جدلي. فلا ذكرى بدون زلزال الزمان، وبدون ارتجاف الشعور»[1].

وقد أكدت على نفس هذا المعنى سيزا قاسم في كتابها «بناء الرواية» - كما يشير إبراهيم موسى- بقوله إن: «الماضي- في الرواية- جزء لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب»[2]. ولهذا، يُطالبنا باشلار بضرورة استعادة الذكريات حتى لا تخمد وتفقد حياتها.

ولكن، لا ينبغي أن يُفهم من ذلك أنه يدعونا إلى استعادة الذكريات على النحو الذي يتم فيه استحضار الماضي بشكل آلي مجرد لا يلعب فيه الحاضر دوراً. وإنما- بخلاف ذلك- يوجه انتباهنا إلى دور الخيال في استخراج الصور القابعة في الذاكرة بشكل جمالي واضح مفعم بالأحاسيس والمشاعر؛ بحيث أننا عندما نتذكر شيئاً ما، فأننا نكتشف فيما نتذكره أشياءاً جديدة لم نكتشفها من قبل، أي أننا حينما نستعيد الذكريات فكأنما نهب لهذه الذكريات الحياة من جديد.

وبناءً على ذلك، فإذا استطاع المبدع أن يقترب من الذاكرة وما تحفظه من ذكريات الطفولة عن طريق الخيال؛ فإنه عندئذ يستطيع أن يُوجد ما يبدو جديداً وإن كان له جذوراً عميقة في الماضي.

ومن ثَم، فعندما تقترن الذاكرة بالخيال تُنتج لنا- ما أطلق عليه باشلار- الذاكرة الشعرية **la Mémoire poétisée**، تمييزاً لها عن الذاكرة الحافظة، التي لا تعد أن تكون أكثر من مجرد شريط تسجيل لذكريات ماضينا لا تتجدد معها مشاعرنا إزاءها؛ إذ أننا نستعيدها على النحو الذي كانت عليه في الماضي بمنأى عن أية محاولة لتجديدها أو إبداعها من جديد، هذا النوع من الذاكرة التي أطلق عليها البعض اسم

---

(1) Bachelard, *La Dialectique de la Durée, P.* 43.

(2) إبراهيم نمر موسى، «جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف»، في *مجلة فصول* (المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993م)، ص 307.

الذاكرة الفسيولوجية، التي تتحدد بكونها: «عملية تسجيل الانطباعات على نسق عملية تسجيل الأحداث على الشريط أو عملية تسجيل الصور الفوتوغرافية»[1].

في حين أن الذاكرة الشعرية- أو كما يطلق عليها باشلار أيضاً الذاكرة الدينامية **la Mémoire dynamique**[2]؛ ليبين الطابع المميِّز للذاكرة الشعرية- هي ذاكرة حية دينامية تمتزج بالخيال المبدع، وتتمثل وظيفتها في استحضار الأحداث الماضية وذكريات الطفولة من حيز الماضي إلى حيز الحاضر على نحو يؤثر فيها الحاضر، ويلعب فيها الخيال دوره الحاسم في تعميقها وتجديدها فتبدو كحياة جديدة أو كوجود إبداعي جديد؛ على الرغم من كونها عميقة الجذور في الماضي، حتى تكون استجابتنا لها مغايرة عن استجابتنا لها قديماً حينما حدثت لنا خبرة بها في الماضي.

وفي الحقيقة أن هذا الحضور الجديد لذكريات الطفولة لا يتسنى إلا من خلال الخيال المبدع- أو كما يُسميه- الخيال الحي، الذي يرتبط بالذاكرة على نحو ينقل فيه الذكريات المُعاشة إلى مجال الخيال حتى تصبح ذكريات الخيال ذاته، وحتى يكفل لتلك الذكريات المُعاشة في الماضي الميلاد من جديد، كما عبَّر عن ذلك بقوله إن: «الصور الحقيقية محفورة. فالخيال يحفرها في ذاكراتنا. فإنه يُحرر الذكريات المُعاشة، يحوِّلها وينقلها لتصبح ذكريات الخيال»[3]. فبالنسبة لباشلار، أننا لكي نشعر بقيمة مثل هذه الذكريات ينبغي علينا أن نُعيد تخيلها، أي نعيد تجديدها وإنعاشها؛ بل وأن نضفي عليها مشاعرنا وأحاسيسنا الجديدة.

ويستدعي هذا إلى أذهاننا ما ذهب إليه الكاتب بروست M.Proust في روايته «البحث عن الزمن الضائع»- التي يُنظر إليها

(1) شكري هياس، «فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية»، ص 170.

(2) Bachelard, ***L'Activité Rationaliste de la Physique, P***. 57.

(3) -----------, ***La poétique de l'Espace, P***. 46.

بوصفها كاتدرائية الاستذكار الهائلة[1]- حينما أكد على أهمية الذاكرة التي تخلق المكان وتختزل أبعاده وتُنشط وجوده، تلك الذاكرة التي تتميز عن نوع آخر من الذاكرة يُسمى بالذاكرة الحافظة، وهي ذلك النوع من الذاكرة الذي يحفظ لنا الماضي وأحداثه ليجعلنا نتذكر في الحاضر مجرد وجود مكان عرفناه أو خبرناه ماضياً.

هذا النوع من الذاكرة- كما يعتقد بروست- هو مجرد ذاكرة حافظة أو مختزنة للأشياء، يظل دورها محصوراً في مجرد استرجاع صورة هذه الأشياء في الزمان الحاضر، دون أن يدخل الحاضر في تكوينها من جديد، فتظل كما هي في وجودها الخارجي، ونظل كما نحن باستجابتنا لها بحواسنا وأحاسيسنا الخارجية، هذه الأشياء ترقد في الذاكرة كزمان ماضي منفصل عن حاضرنا، ولولا قوة الذاكرة الحافظة أو المُسجلة لاختفت تلك الأشياء من حياتنا إلى الأبد.

في حين أن الذاكرة التي يتحدث عنها باشلار شبيهة بالذاكرة التي خرجت من رحمها تحفة بروست الخالدة «البحث عن الزمن الضائع»، تلك الذاكرة التي تُبدع المكان وتخلقه من جديد وتحرره بواسطة الخيال من ارتباطاته المادية المحصورة ببعدي المكان والزمان المحددين. وهذا ما عبَّر عنه الراوي في رواية بروست بقوله: «الساعة ليست مجرد ساعة؛ بل هي قارورة مملوءة بالعطور والأصوات والخطط و المناخات المختلفة. إن ما ندعوه واقعاً حقيقياً هو علاقة معينة بين الإحساس بهذه الأشياء، وفي الوقت ذاته تذكر الأشياء التي تحيط بنا----- على نحو يرقى بها عن الأبعاد الجامدة للزمان والمكان»[2].

---

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: جوليا كريستيفا، «الطويَّة الهائلة»، في *ومض الأعماق: مقالات في علم الجمال والنقد*، ترجمة د. علي نجيب إبراهيم (دمشق: دار كنعان، الطبعة الأولى، سنة 2000م)، صفحات 108-109.

(2) أسماء شاهين، «جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا»، في *مجلة فصول* (المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير 1991م)، صفحات 24- 25.

وينبغي التنويه هنا إلى أن باشلار يركـز بوجـه خـاص عـلى - مـا يُسميه- الـذاكرة الكونيـة **La Mémoire cosmique**، أي الـذاكرة المتعلقة بالصور المادية النموذجية المرتبطة بذكريات الطفولـة: كالمكـان الأليف أو بيت الطفولة. ومن ثَـم، فهذه الذاكرة الكونية المجدولة مـع- والمندمجة في- الصور المادية هي التي تمتزج بالخيال الشعري المبدع.

وبالتالي، فإننا لا نجانب الصواب حينما نقول إن الذاكرة هي ملكة الشعر(1)؛ ما دام الخيال المبدع نفسه ليس إلا ممارسـة الـذاكرة: «فلـيس هناك شـيء نتخيله لم تحدث لنا خبرة به من قبل، فما قدرتنا على التخيل- إذن- سوى قدرتنا على تذكر ما قد حدث لنـا خـبرة بـه ذات مـرة»(2)؛ بحيث أن ذكريات الطفولة في مجال الشعر- بالنسبة لباشلار- ما هي إلا صور شعرية، تكشف عن مدى ثقلها وعمقها.

فهذه الذكريات تحيا- كما يعتقد باشلار- بفضل الصورة المتخيَّلة؛ على أساس أن الذاكرة بوصفها القدرة الذهنية على حفظ الماضي كـصور ذهنية لا يمكن استعادتها ولا قراءتها على نحو جديد إلا من خلال الخيال المبدع؛ الذي يعمل على استخراج تلك الصور الكامنة في الذاكرة كوجود جديد، وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «في نتاجات الخيال الشعري تتسم القيم بعلامة الجدة بحيث يبدو كل ما يتصل بالماضي كـصور جديـدة. ولهـذا، ينبغي علينا إعادة تخيل الذاكرة؛ إذ أننا لدينا **ميكروفيلم Micro-films** في الذاكرة، الذي لا يمكن قراءته إلا عن طريق الضوء الحي للخيال»(3).

---

(1) الجدير بالذكر أن تلك الرؤية لمكانة الذاكرة الخاصة في مجال الـشعر تـستدعي إلى أذهاننا الاهتمام بمنيموسـين Mnemosyne الربة المختصة بالذاكرة والاسترجاع التي اتخذت مكانة خاصة عند الشعراء حتى أنهم أطلقوا عليها لقـب «أم ربـات الفنون»، باعتبار أن الذاكرة هي تلـك الهبـة الذهنيـة التـي تـدين لهـا الإنـسانية بتقدمها في العلم والمعرفة والفن. انظر في ذلك بالتفصيل في الهامش الذي أضافه د. سعيد توفيق في كتاب: جادامر، *تجلي الجميل*، صفحات 78-79.

(2) C. Day, ***The poetic Image, PP***. 139- 140.

(3) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***. 161.

وعلى ضوء النص السابق يتبين لنا تأكيد باشلار على قدرة الخيال المبدع على جلب ذكريات الطفولة إلى الحضور والانبثاق كحياة جديدة؛ إذ أنه يستحضر تلك الذكريات على النحو الذي يُحييها ويُنعشها من جديد بحيث تتجدد معها مشاعرنا وأحاسيسنا تجاهها؛ إذ تبدو هذه الذكريات كصور جديدة كما لو كانت لم توجد من قبل. ومن ثَم، فإنه على الرغم من وجود مسافة زمانية تفصل- كما يرى باشلار- بيننا وبين طفولتنا، كما يتضح من قوله إن: «بين الطفولة وبيننا نفس المسافة التي توجد بين المنام **le Songe** والفعل»(1). فإن باشلار يرى أن هذه المسافة تنتفي في ذاكرتنا؛ مادمنا نحمل طفولتنا معنا، بحيث تظل قريبة منا في ذاكرتنا تنتظر فحسب الخيال كي يعمل على اجتياز تلك المسافة عن طريق إحياء تلك الذكريات من جديد.

ومن ثَم، ففي ظل العلاقة بين الخيال والذاكرة نستطيع القول بأننا نحيا ماضينا من جديد؛ وذلك حينما نتخيل أن وجودنا الماضي يحيا مرة أخرى على نحو جديد؛ بحيث يظهر كلاً من الخيال والذاكرة في مركب لا ينفصم.

وبالتالي، فإننا لا نجانب الصواب حينما لا نربط الذاكرة بالإدراك الحسي؛ ذلك لأن: «الماضي الذي يُستعاد تذكره ليس ببساطة **ماضي الإدراك un Passé de la Perception**»(2). أي إن الصورة الذهنية التي تكونت في ذاكرتي ليست ببساطة نتاج لإدراكي الحسي للواقع؛ وإنما هي نتاج الخيال. فهي مجرد صورة متخيَّلة تشكلت في أثناء حلم يقظتي وحفظت في الذاكرة.

ويعني ذلك أننا حينما نتذكر فإن الماضي يُظهر نفسه بوصفه صورة متخيَّلة يعمل الخيال على تجديدها، أو- بتعبير باشلار- تلوِّينها؛ إذ يقوم الخيال المبدع بإضفاء طابع الجدة على ذكريات الطفولة التي يجب أن

---

(1) ----------, *La Dialectique de la Durée, P*. 23.

(2) ----------, *La poétique de la Rêverie, P*. 89.

يراها من جديد. بحيث يغوص- فيما يُسميه باشلار- «**أرشيفات الذاكرة Archives de la Mémoire**»؛ كي يعثر على القيم من جديد على نحو يتجاوز فيه خمودها، أي جلب تلك الذكريات المرتبطة بالطفولة إلى الحضور كميلاد جديد، كحياة جديدة.

وقد دفع ذلك الباحث كريستيان ثيبوتوت إلى القول بأن السبب وراء افتتان باشلار بإحياء ذكريات الطفولة ينبع على نحو مباشر من حبه وولعه الشديد للبدايات الجديدة وللميلاد والميلاد من جديد في الحياة(1). ويعني ذلك أنه في تأكيد باشلار على أن الخيال ينقل ذكريات الطفولة، أي ينقل ما يكون معروفاً بالفعل وما قد حدث بالفعل في الماضي إلى الحدث الجديد ألا وهو الصورة الشعرية بوصفها مماثلاً للصورة المتخيَّلة لذكريات طفولة الشاعر الخاصة؛ بحيث تأتي كعلامة على وجود جديد يذهلنا ويدهشنا، نقول في هذا التأكيد يتجلى بوضوح اهتمام باشلار الخاص بالاحتفال بميلاد الخيال المبدع الذي يتولد معه ذكريات الطفولة من جديد، أو الذي يكفل لذكريات طفولتنا الدوام والبقاء حينما يستعيدها كوجود جديد؛ وذلك على أساس أن: «ما يدوم أكثر هو الذي يبدأ من جديد بشكل أفضل»(2).

ويُفهم من ذلك أننا لكي نضمن لذكريات الطفولة البقاء والدوام، ينبغي استعادتها على نحو جديد بحيث تبدو كوجود جديد، أو كحياة جديدة تتولد مع ميلاد الخيال الذي يكفل لتلك الذكريات- عند استعادتها- حياتها وتجددها؛ إذ يستخرج تلك الذكريات بوصفها صورةً متخيَّلةً في حلم يقظة: «فالذاكرة تحلم، وحلم اليقظة يتذكر»(3).

وهنا يوجه باشلار أسماعنا نحو صوت آخر ينبعث من حلم اليقظة

---

(1) Thiboutot, «Some Notes on Poetry and Language on Works of Gaston Bachelard», ***P***. 165.

(2) باشلار، ***جدلية الزمن***، ص 9.

(3) ----، ***شاعرية أحلام اليقظة***، ص 22.

بوصفه حلقة الوصل بين الخيال والذاكرة؛ على أساس أن هذه الذكريات التي تحيا من جديد بفضل الخيال كصورة متخيَّلة، تغدو في بعض فترات حياتنا أصل ومادة حلم يقظة: «فأننا نحلم متذكرين. إننا نتذكر حالمين»[1].

ويعني ذلك أننا حينما نحلم في اللحظة الحاضرة بإحدى الصور المادية؛ فإننا نحلم على النحو الذي نستعيد فيه ذكريات طفولتنا، التي لا ينبغي بالضرورة أن تكون شيئاً واقعياً قد حدث لنا به خبرة في الماضي؛ وإنما- بخلاف ذلك- قد تكون بدورها مجرد حلم يقظة حلمنا به في الماضي فتتكوّن في ذاكرتنا بوصفها صورةً ذهنيةً محفوظة في ذاكرتنا يمكن استعادتها عن طريق الخيال كصورة متخيَّلة في حلم يقظة جديد. ويبين لنا هذا لِمَ يدعونا باشلار إلى ضرورة أن نكون مخلصين- لما يُسميه- «الخبرات الحلمية**les Expériences oniriques!**»[2].

ومن ثَم، فعن طريق حلم اليقظة نبلغ وحدة الخيال والذاكرة، وفي مثل هذا الاتحاد نستطيع أن نحيا ماضينا من جديد. هذا الماضي المُستعاد الذي لا يكون ببساطة ماضي الإدراك؛ وإنما هو صورة متخيَّلة في حلم يقظة ماضي أو لحظة ماضية. وبالتالي، فإن أحلامنا وذكرياتنا الكبرى تسكن، فيما يُسميه باشلار،: «**فلك بروج الذاكرة le Zodiaque de la Mémoire**»[3]، أي تقيم في الذاكرة الكونية، التي تعد بمثابة ذاكرة انتمائنا إلى العالم نفسه، التي تختزن وتحفظ لنا ديناميات دخولنا في العالم وارتباطنا به وانفتاحنا عليه في حلم يقظة ومن خلاله.

ففي حلم اليقظة- كأن نحلم بمكان ما أو بإحدى الصور المادية- يرى الحالم كل ازدهار وجوده؛ إذ أنه مع حلم يقظتنا الذي يتخيل وهو يتذكر، أي يستعيد ماضينا، نقول يُحي فينا: «**ذاكرة كون un Mémoire**

(1) نفس المصدر السابق، ص 89.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P***. 18.

(3) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 103.

de Cosmos»[1]، أي يُحي فينا ذكريات طفولتنا سواء المرتبطة بالصور المادية النموذجية التي نشعر تجاهها بالألفة والحميمية، أو التي كانت مجرد حلم يقظة حلمنا به في طفولتنا في لحظات عزلتنا أو وحدتنا. في تلك اللحظات كنا نحيا في عالم الهدوء والراحة، تلك التي تعمق ماضي وجودنا؛ إذ أنها تجعلنا نتعالى على عالمنا لا لشيء إلا لننفتح عليه في ظهوره وإفصاحه لنا عن ماهيته.

وبناءً على ذلك، فإن لتلك اللحظات ديمومتها واستمراريتها الخاصة، تلك الديمومة المغايرة عن **الديمومة المُعاشة la Durée vécué**، التي يُسميها باشلار **اللا- ديمومة**[2] **non Durée** التي: «تمنح الراحات الكبرى المعاشة في **وجودية شعرية un Existentialisme du poétique**»[3].

ويُفهم من ذلك أن باشلار يؤكد على أهمية أحلام يقظتنا سواء في استعادة ذكريات طفولتنا أوفي تكوينها؛ إذ أن شأنها شأن ذكريات طفولتنا المرتبطة بالصور المادية التي حدث لنا بها خبرة في الماضي، وتكونت كماضي أو كشيء متذكر. فهذه الأحلام لها ديمومتها وبقائها في ذاكرتنا والتي يعمل الخيال على استعادتها كوجود جديد، حينما يجسدها في الوجود الشعري ومن خلاله، أو بالأحرى الصور الشعرية التي تعمل كمماثل للصور المتخيَّلة لذكريات الطفولة الخاصة لدى الشاعر، والتي تبعث بدورها الصور المتخيَّلة لذكريات الطفولة لدى المتلقي.

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 105.

(2) الجدير بالذكر لقد أطلق باشلارعلى تلك اللحظات الماضية اسم اللا- ديمومة تمييزاً لها عن الديمومة البرجسونية، هذا الخط المستمر المتصل الذي لا ينفصل، والذي لا نلمح فيه لحظات التجديد والميلاد والحياة الجديدة. في حين أن اللحظات الماضية المُستعادة بخيالنا تدوم حينما ننعشها ونجددها ونجعلها- كما علمنا باشلار- تبدأ من جديد.

(3) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie,P***. 103.

ولهذا، لم نندهش عندما نجد باشلار يؤكد على أن: «**حالم اللهب le Rêveur de Flamme** يُوحِّد ما يُرى وما رُيء. ويعرف انصهار الخيال والذاكرة»[1].

ويعني ذلك أن باشلار يفهم حلم اليقظة بوصفه الرابط بين الخيال والذاكرة؛ وذلك حينما يؤكد على دوره الهام في تكوين ذكرياتنا وفي استعادتها؛ إذ أننا حينما نحلم بلهيب شمعة، فإن حلم اليقظة هنا يجعلنا قادرين على استعادة ذكريات طفولتنا الخاصة المتعلقة بلحظات حلم يقظتنا أثناء عزلتنا- مثلاً- أمام نار المدفأة. ومن ثَم، فإننا نحلم بالماضي، أي نستعيد ذكريات الطفولة، على نحو نعيد إحياءها من جديد بحيث يتجدد معها استجابتنا لها ومشاعرنا اتجاهها.

وهذا ما دفع الشاعر عصام ترشحاني للنظر للخيال والذاكرة بوصفهما البيت الآخر للشعراء، على نحو ما عبَّر عن ذلك في مستهل قصيدته «البيت الآخر للشعراء» بقوله:

في الغرفة،
حيث المتذكرُ،
والحالم والمتخيَّلْ[2].

ويعني ذلك أن الخيال والذاكرة هما بيت الشاعر الذي يُنعش فيه ذكرياته وتتشكل فيه أحلامه، وكأنه لا يوجد في هذا المكان مع الشاعر بوصفه مُتذكراً وحالماً سوى ذكرياته وأحلامه وصوره المتخيَّلة.

إن باشلار- في بيان مدى ارتباط الخيال بالذاكرة، وكيف يعمق كلٌ منهما الآخر- قد ساق لنا مثال المكان الأليف أو بيت الطفولة، الذي يرى أنه يمثل مرحلة من الطفولة تتوقف عندها ذاكرتنا ولا تستطيع تجاوزها. فإننا عندما نسكن بيت جديد، تحضر إلينا ذكريات بيت

(1) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 17.

(2) عصام ترشحاني، «تفعيلات النار»، ص 172.

الطفولة الذي عشنا فيه من قبل، والذي معها تستدعي كل الماضي الذي عشناه عن طريق أحلام يقظتنا. وكأننا ننتقل هنا إلى أرض الطفولة بوصفها ذكريات تحيا فينا من جديد عن طريق الشعر، الذي يرى باشلار أن وظيفته الكبرى هي أن: «يجعلنا نستعيد مواقف الحلم»[1]. على أساس أن البيت الذي ولدنا فيه أكثر من مجرد تجسيد للمأوى؛ وإنما هو تجسيد للأحلام كذلك. فكل عزلة للمرء كانت مأوى لحلم يقظة؛ ولهذا كان المأوى الذي نتذكره قد خصص لحلم اليقظة. فالبيت وحجرة النوم والعلية، حيث كنا وحيدين، قدمت الإطار لحلم يقظة متصل، حلم يقظة يستطيع الشعر وحده، من خلال إبداعه، أن يحققه بشكل كلي.

ومن ثَم، فإن كانت أماكن العزلة والوحدة في البيت يُنظر إليها بوصفها مأوى للأحلام، فإننا نستطيع القول بأن لكل منا: «**بيت حلمي la Maison onirique، بيت ذكرى- حلم Souvenir- Songe**»[2]. ويعني ذلك أن باشلار ينظر لبيت الطفولة على أنه أكثر من مجرد مكان نقيم فيه؛ وإنما هو المكان الذي مارسنا فيه أحلام يقظتنا وتشكل فيه خيالنا وتكوّنت فيه ذكرياتنا، أو أنه مجرد بيت كنا نحيا فيه على مستوى أحلام يقظتنا والذي يظل حاضراً في ذاكرتنا.

ومن ثَم، فعن طريق حلم اليقظة يتبين لنا الوجود الحقيقي لطفولتنا؛ إذ أن الطفولة أكبر من مجرد الواقع. بمعنى أنها لا تتكون عن طريق الواقع فحسب؛ وإنما يلعب حلم اليقظة- أيضاً- دوراً كبيراً في تكوين ذكريات طفولتنا، ويوضح لنا مدى ارتباطنا بالبيت الذي ولدنا فيه، الذي يدون فينا أعمق وأبعد الذكريات. كما سيرد ذكره بالتفصيل في الصفحات التالية.

3- المكان بوصفه صورةً مُتخيَّلةً:

لو ألقينا نظرة متأنية على طبيعة معالجة باشلار للمكان بوصفه

---

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 44.

(2) نفس المصدر السابق، صفحات 37، 44.

صورةً فنيةً لتبين لنا أنه قدم لنا من خلال كتابه «شاعرية المكان» طرحاً جديداً لفكرة المكان مغاير لأسلوب طرح هذه الفكرة في الفكر الفلسفي السابق عليه؛ إذ أن مفهوم المكان عنده يتجاوز ما كانت تقول به الفلسفات الكلاسيكية، على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح لدى الفيلسوف الواقعي الذي يركز على الخصائص الهندسية للموضوعات الواقعية، والتي تحدد حقيقة هذه الموضوعات؛ على أساس أننا نعرف الشيء لكوننا نعرف أنه هناك في نقطة معينة من المكان. ومن ثَم، فهذا المكان المسطح، ذو الأبعاد الثلاثة هو الذي كانت تقوم عليه تصورات الهندسة الإقليدية، هو- كذلك- المكان الذي تحدثت عنه فلسفة كانط في القرن الثامن عشر على أنه صورة قَبْلية توجد في العقل سابقة على أية تجربة؛ بل والصورة التي تنتظم فيها إلى جانب الزمان كل تجربة حسية ممكنة.

غير أن تلك الرؤية الكلاسيكية للمكان تقود- بتعبير دافيد دينتون D.E.Denton- إلى فقدان: «تنغيم الوجود Tonalization of Being»؛ في حين أن تجاوز باشلار لتلك الرؤية الكلاسيكية أو ذلك الفهم الميكانيكي الآلي للمكان كالحال في «المعمار اللاديكارتي a non-Cartesian Architecture»، يقود إلى «هندسة غير مأهولة inhabited Geometry»(1). وذلك لأنه لم يختزل المكان في أبعاده الهندسية والجغرافية فحسب؛ وإنما يمتد المكان ليشمل الأبعاد السيكولوجية والسمات الإنسانية. ومن هنا ينبثق سؤال على درجة كبيرة من الأهمية: ما المقصود بالمكان كصورة فنية عند باشلار؟

لقد اتخذ المكان في العمل الفني عند باشلار مكانة متميزة؛ إذ ليس المقصود بالمكان هنا الموضع الذي إليه ينتسب العمل الفني؛ فالمكان هنا

---

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: محمد وقيدي، *فلسفة المعرفة عند جاستون باشلار*، صفحات 186- 188.

وانظر أيضاً: David E. Denton, «Notes on Bachelard's inhabited Geometry», *PP*. 1-2.

ليس مجرد حدودٍ جغرافية أو أبعادٍ هندسية تُمنح له لتحدد موضعه. ففكرة المكان في العمل الفني كما يطرحها باشلار تتجاوزالمكان الذي يتسم بالخصوصية القومية أو يحمل ملامح المدينة المألوفة؛ إذ أنه يتعلق بجوهر العمل الفني، فهو الصورة الفنية ذاتها، التي يتواصل معها المتلقي مما يجعله قادراً على استحضار الصورة المتخيَّلة لذكريات مكانه الأليف. فما هو- إذن- المكان الأليف عند باشلار؟

ويُجيب باشلار على هذا السؤال بقوله إن المكان هو: «المكان الأليف. وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة. إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا. فالمكان في الأدب هو الصورة الفنية التي تُذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة»[1].

وينبغي ألا يُفهم من ذلك أن باشلار ينكر أهمية النظر للمكان بوصفه موضعاً ذا أبعادٍ هندسية أو حدودٍ جغرافية؛ إذ أن البيت- بالنسبة له- هو في المقام الأول: «كيان هندسي مرئي وملموس بشكل واقعي ومصنوع من قوالب صلبة تُكوّن هيكل متماسك. كما تسيطر عليه الخطوط المستقيمة، أما الخطوط العمودية فتمنحه النظام و التوازن»[2].

ولكن، على الرغم من أن للبيت طابع هندسي لا يمكن إنكاره؛ إلا أنه أكثر من مجرد كيان هندسي، إنه بالأحرى روح إنسانية يجسدها ويجلبها العمل الفني إلى الوجود في الصورة الفنية ومن خلالها. على نحو ما يحدثنا تشارلز بودلير Charles Baudelaire عن تلك الأماكن الأليفة التي نقضي فيها حياتنا، والتي لا تعد مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه؛ وإنما بالأحرى جزء من وجودنا الإنساني.

فالمكان هو الذي يُحدد ما نكون؛ ما دام بيت الطفولة أو المكان

(1) نفس المصدر السابق، ص 6.

(2) نفس المصدر السابق، ص 68.

الأليف هو ظل عالم الروح «the Shadow of the World Soul»[1].

وينبغي هنا أن نميز بين مستويين من المكان عند باشلار: معمارية المكان التي تعني الأبعاد الهندسية والجغرافية للمكان؛ إذ يتجلى المكان- في المقام الأول- بوصفه كياناً هندسياً واقعياً. بحيث يعد البعد الجغرافي للمكان ممثلاً لأبعاده الموضوعية المميزة له. وشاعرية المكان[2] التي تظهر وتجسد لنا المكان الأليف أو بيت الطفولة الذي يتسم بقيم الحماية والأمان والاحتواء، أي المكان الأليف، الذي وصفه باشلار بأنه: «يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية»[3]. فالبيت كصورة شعرية يجلب الخارج إلى الداخل؛ بحيث نشعر أن تلك الأشياء جزء منا متجذرة بداخلنا، تخصنا.

ويُفهم من ذلك أن باشلار يركز بوجه خاص على القيمة الإنسانية التي يتسم بها المكان؛ فهو يركز على تلك الأماكن المحبوبة التي تتسم بقيم الحماية والدفاع ضد القوى المعادية. وفي حقيقة الأمر، فإن قيم الحماية التي يتسم بها ذلك المكان يمكن أن تكون قيم إيجابية، أو بالأحرى قيم متخيَّلة

---

(1) Kndall Davis,» The intimate Immensity of Everyday Life», in ***Brookhaven College Center*** (February 25, March 27, 2000), ***PP***. 1-2.

(2) الجدير بالذكر أن ما يتحدث عنه باشلار تحت عنوان «شاعرية المكان» قد عُرف عند بعض الباحثين باسم » الوظيفة الرمزية للمكان»، التي فيها يحمل المكان معنى الانتماء، فإنه الموضع الذي ينسبه الإنسان إلى نفسه وينتسب إليه. فالمكان بجانب خصائصه الطبيعية والجغرافية كالمسافة والتضاريس والمناخ، نجد طابعه الرمزي المميز له، الذي يعمل على تنشيط التعبيرات الرمزية عن الذات، وعن ذكريات هذه الذات وطموحاتها وخيالاتها. بحيث قد يكون هذا المكان منتمياً إلى الماضي، فهو بعيد عنا الآن؛ ولكننا نحن إليه ونرتد إليه باستعادة ذكرياتنا-- -- عنه، وتخيلنا إياه. ففي العمل الأدبي تتجلى تلك العلاقة الرمزية بين الشخص والمكان. انظر في ذلك بالتفصيل: د.شاكر عبد الحميد،» الوعي بالمكان ودلالاته: في قصص محمد العمري»، في *مجلة فصول* (المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، شتاء 1995م)، صفحات 257- 258.

(3) نفس المصدر السابق، ص 9.

سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة؛ إذ حينما يبدي الخيال اهتمامه بشيء ما فإنه يعمق من قيم هذا الشيء؛ بحيث يضيف الخيال إلى قيم الواقع. ومن ثَم، فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان مُعاش- بمنأى عن موضوعيته- على مستوى الخيال. وبالتالي، فالمكان الأليف أو بيت الطفولة كصورة متخيَّلة يكشف لنا عن ثراء الوجود المتخيَّل؛ طالما أن الخيال يتخيل ويُثري نفسه بلا توقف بالصور الجديدة.

ومن هنا، اهتم باشلار بدراسة صور الألفة التي يتسم بها بيت الطفولة؛ وذلك من خلال طرح تساؤلات عديدة: «كيف يمكن للحجرات السرية، الحجرات التي اختفت من الوجود أن تُصبح مأوى لماضي لا يُنسى؟ وكيف يحدث أنه- في بعض الأحيان- يصبح مأوى مؤقتاً ممتلكاً- في أحلام يقظتنا الحميمة- سمات ليس لها أساس موضوعي؟ فمع صورة البيت، يتجلى المبدأ الحقيقي للحماية النفسية. فروحنا مأوى؛ إذ أننا حينما نتذكر «البيوت» و«الحجرات»، فإننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا»(1).

ويتبين لنا مما سبق أن باشلار يتحدث عن مستوى أعمق للمكان الأليف أو بيت الطفولة الذي يتجاوز البيت الواقعي، أي ذلك **البيت الذي ولدنا فيه la Maison natale**، إنه يتحدث- عما يُسميه- «البيت الحلمي». هذا البيت الذي يمثل الأطروحة الأكثر عمقاً والأكثر ألفة من البيت الذي ولدنا فيه؛ إذ أنه يمثل» السكنى الشاعرية the poetic Dwelling «، أي السكنى في تلك الأماكن التي نحبها، نفقدها، تحزننا. فهناك علاقة شاعرية تربطنا بهذه الأماكن تجعلنا نستشعر إزاءها بالألفة والحميمية، فهي التي تظل حية وباقية في ذاكرتنا. بإيجاز، إنها أماكن» سكنى الذاكرة dwelling Places of the Memory«(2).

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 32.

(2) David Crouch, «Writing of australian Dwelling: animat Houses and
=

أي إنها تمثل السكنى عن طريق الذكرى. فإننا نحيا فيه الحياة الأليفة للبيت. ولهذا، فإننا عند تعلقنا برموز الألفة، فإن: «الحياة الواقعية ليس لها على الدوام إمكانية التأصيل الجيد لتلك الألفة أو الحميمية»[1]. في حين أن البيت الحلمي - بخلاف ذلك - هو الصورة المتخيَّلة التي - في الذكرى والأحلام - تصبح قوة الحماية. فأننا من خلال ذلك البيت الحلمي كصورة متخيَّلة نفتح بوابة لماضينا، هذا الماضي البعيد عنا ولكنه يصبح قريب منا في ذاكرتنا.

وبناءً على ذلك، فإن البيت الواقعي - كما يعتقد باشلار - أي بيت طفولتنا نفسه يمكن أن يصبح بيتاً حلمياً نمارس فيه أحلام يقظتنا ويتشكل فيه خيالنا وتتكون فيه ذكرياتنا؛ وهذا يوضح لنا لِمَ يطلق باشلار على البيت الحلمي اسم «**بيت الذكرى la Maison du Souvenir**»، إنه ذلك المكان الذي نُحي فيه ذكرياتنا، والذي يتجسد لنا في الصورة الفنية ومن خلالها. وفي هذا الصدد فسر لنا ريلكه التداخل بين الحلم والذكرى بقوله: «مثلما نعرف الحياة في غرف الضجر، في القصور، في الأبراج، وفي الإسبه Isba[2]، فإننا نحيا - أيضاً - في صورة ما»[3].

وينبغي أن نلاحظ هنا أن باشلار يعبِّر عن فعل «**السكنى habiter**»[4] كصورة؛ بحيث يصبح المكان مكاناً للحالم. ويعني ذلك أن

=

anxious Ground».

(WWW. U. Australin edu / ~ jen *بحث منشور على الإنترنيت وموقعه*
kinsj / 365s00. html, Spring 2000), ***P***. 6.

(1) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P***. 118.

(2) إسبه Isba: مسكن خشبي ينزله فلاحو روسيا الشمالية.

(3) Ibid., ***PP***. 101, 103.

(4) في الحقيقة أن باشلار يفهم فعل السكنى على أنه أكثر من مجرد الإقامة في موضع ما؛ وإنما من خلال السكنى نشعر بالألفة والحميمية إزاء البيت، على نحو ما نستشعر الألفة إزاء ما يحيط بنا في هذا البيت. وهذا ما عبَّر عنه باشلار في =

الشاعر حينما يبدع المكان كصورة شعرية تماثل الصورة المتخيَّلة لذكريات طفولته الخاصة، فأن تلك الصورة تعمل على إثارة الصور المتخيَّلة لدى المتلقي، والتي تُحي فيه- بدورها- ذكريات بيت طفولته الخاص، وكأن الصورة هنا منبهاً لإيقاظ ذكريات الطفولة سواء لدى الشاعر أو المتلقي.

وعلى ضوء ما تقدم يتبين لنا أننا حينما نقصد المكان الأليف أو بيت الطفولة على مستوى الخيال، فإننا لا نلتقي به. فهذه الصورة المتخيَّلة لبيت الطفولة هي أسلوب من الأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه عن طريق الاستعانة بالصورة الشعرية.

ولهذا، يُطالبنا باشلار بأننا: «ينبغي علينا دائماً أن نؤسس المكان»[1]. وذلك على أساس أن باشلار لم يهتم بالمكان المُعطى لنا في خبرتنا المباشرة، أي بوصفه مكاناً واقعياً؛ وإنما يهتم بالمكان الذي يتم تأسيسه في وعينا كصورة متخيَّلة تبعث فينا ذكريات طفولتنا. فالصورة الشعرية- إذن- كصورة متخيَّلة تعمل على إحياء ذلك الماضي الذي لم يدع لنا غير ذكرى. فإننا حينما نتخيل بيت الطفولة الذي ينشر ظلاله علينا؛ فإننا لا نلتقي به؛ إذ أنه بعيد الدارعن أعيننا؛ ولكنه يظل ويبقى قريباً منا في ذاكرتنا. فهنا ذكرياتنا تكون هائمة في تلك الصورة الشعرية التي تشع بذكريات طفولتنا سواء كانت تماثل ذكريات الشاعر أو تثير ذكريات طفولة المتلقي. فإن ذكريات الطفولة تحيط بنا دائماً؛ وإن كانت بعيدة عنا؛ ولكنها تعود إلى الحياة من جديد عن طريق الصور الشعرية بوصفها صوراً متخيَّلةً. فذكريات الطفولة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان؛ إذ أن أكثر الأماكن حضوراً في ذاكرة الشاعر هي أماكن الطفولة.

=

ملاحظته العابرة- في سياق تمييزه بين الحلم وحلم اليقظة- بقوله إن: «هذه الأحلام، ينبغي أن نسكنها من جديد؛ كي نقتنع بأنها أحلامنا «وكأن سكنى الحلم هنا هي الكفيل بشعورنا بالألفة إزاء ذلك الحلم؛ بل وإنه يخصنا. باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 14.

Bachelard, ***The new scientific Spirit, P***. 37. (1)

فالشاعر- كما يعتقد باشلار- لم يلجأ بذاكرته إلى الوصف المادي لبيت طفولته؛ وإنما يحاول أن يكشف عن تلك العلاقة الحميمة التي تربطه بهذا البيت أو المكان الأليف بعدما يضفي عليه مشاعره وأحاسيسه في اللحظة الحاضرة. بحيث يتحد الماضي والحاضر على نحو ينسجم وإبداع الصورة الشعرية. فهنا المكان كصورة شعرية يعمل كمنبه لإيقاظ ذكريات طفولتنا، التي تحمل معها مشاعر الألفة والحماية والحميمية إزاء بيت الطفولة. وهذا ما عبَّر عنه باشلار بسؤاله الاستنكاري قائلاً: «هل يمكن للعصفور أن يبني عشه لو لم يكن يملك غريزة الثقة بالعالم؟!»[1] فالعش- بالنسبة لباشلار- يبعث فينا إحساسنا بالبيت؛ لأنه يجعلنا نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة بالعالم.

فالبيت- إذن- يحمل ملامح ألفة هي المصدر الحقيقي لارتباطنا الوثيق به. وقد دفع اهتمام باشلار بألفة بيت الطفولة كما جاء في كتابه «شاعرية المكان «الباحث كريستوفيدس إلى النظر لهذا العمل بوصفه: «دراسة منظمة لحياة الإنسان الأليفة»[2]. فباشلار- بحق- قد استطاع أن يتجاوز معمارية المكان متجهاً نحو التأكيد على شاعرية المكان، أي حضور المكان بوصفه مكاناً متخيلاً أو متذكراً، وليس واقعياً تتكشف فيه القيم الإنسانية التي تتجاوز كونه كياناً هندسياً. فباشلار يعتقد أن ذكرى هذا البيت لا تفارق خيال الإنسان؛ إذ أنه بناء روحي يظهر ويكشف عن العالم الذي نحيا فيه، ذلك العالم الذي يكتنفنا ويستولي علينا بكل ما يجسده من قيم الألفة والحماية والأمان.

وهنا يلقي باشلار الضوء على ظلال ارتباطنا ببيت الطفولة- شأنه شأن الفينومينولوجي- التي تكون بمثابة الوسيلة التي نرسي بها جذورنا يوماً بعد يوم في: «زاوية من هذا العالم»[3]. فبالنسبة لباشلار-

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 9.

(2) Christofides, «Bachelard's Aesthetics», ***P***. 268.

(3) نفس المصدر السابق، ص 36.

على حد تعبير بيير ألبير- بيرو P.A.Birot- أن: «نبض العالم يخفق خلف بابي»[1]. فالبيت هو ركننا في العالم، وأن ساكن البيت يضفي عليه حدوداً.

بمعنى أن الخيال- كما يعتقد باشلار- يبني جدراناً من ظلال دقيقة، مريحاً نفسه بالشعور إزاءه بالحماية والأمان؛ طالما أن هذا البناء الروحي أو ذاك المكان الباطني بكل ما يتضمنه من الزوايا والأركان والغرف السرية أو الشخصية في البيت تجلب «مكان الخارج out Space «إلى الداخل. فهنا يركز باشلار على «البناءات الشاعرية للمكان poetical Constructions of Space»، التي تتعدى رؤية المعمار في حياتنا الواقعية، إلى قراءة المعمار بوصفه شعراً، أو الشعر بوصفه معماراً.

فإننا هنا لا نُقيم في هذا المكان الواقعي أو ذاك؛ وإنما بالأحرى نقيم في القصيدة، التي تطرح علاقة الإنسان الحميمة بالمكان برؤية إبداعية جديدة. فالقصيدة تكون دوماً في الحاضر. وأنها دائماً عملية بدء من جديد، عملية بداية الدافع الذي يهب الميلاد لذاته، والذي تتجدد معه المشاعر والأحاسيس إزاءه. وبالتالي، فإننا نحيا في الصورة الشعرية ومن خلالها بوصفها صورة متخيَّلة خبرة البيت بكل واقعيتها على مستوى خيالنا وعبر أحلام يقظتنا. فهنا ماضينا يأتي ليسكن معنا في هذا البيت الجديد، الذي ما هو إلا مجرد صورة.

ولذلك، فالمكان بوصفه صورة متخيَّلة هو «العنصر القاطع a crucial Element» في فهم الصورة الشعرية. فالمكان الأليف أو بيت الطفولة يعد- بحق- مثالاً جيداً على الصور النموذجية المتعلقة بطفولتنا، والتي تظل حية وباقية بداخلنا باستمرار. فضلاً عن أنه المكان الذي يمثل جزء من كياننا ووجودنا الإنساني، فهو المكان الذي يعبر عن اتصالنا الحميم ببيت الطفولة؛ بل وبعالمنا. إنه- بإيجاز- بذرة وجودنا في العالم. ولهذا، تعلق الفنانة الكندية تشار دافيزChar Davies على كتاب

(1) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

«شاعرية المكان» بقولها: «عن طريق تغير المكان، وعبر ترك أحاسيس ومشاعر المرء المألوفة، يدخل المرء في علاقة اتصال بالمكان [كصورة شعرية] الذي يُجدِّد ويُبدَع نفسياً. لأننا لا نغير المكان؛ ولكننا بالأحرى نُغير طبيعتنا»[1].

وبناءً على ذلك، فإن باشلار يحاول أن يبلغ للعمق الشعري لبيت الطفولة من خلال الشعر، الذي يجسد لنا هذا البيت بكل ذكرياته وأحلامه التي تبقى حاضرة على الدوام في ذاكرتنا تنتظر- فحسب- في صمت الشاعر؛ كي يفصح عنها ويجلبها للظهور وللحياة مرة أخرى من خلال صوره الشعرية.

وبناءً على ذلك، فالبيت هو جسد وروح، هو عالم الإنسان الأول، قبل- كما يقول باشلار-: «أن يُقذف بالموجود في العالم jeté au Monde، على نحو ما يدعي ذلك بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين المتسرعين»[2]. ويوجه باشلار هنا نقده- بشكل مضمر- بوجه خاص إلى هيدجر، الذي يرى- كما صرح بذلك في كتابه «الوجود والزمان» - أن الوجود الإنساني أو الوجود- هناك Dasein، هو الموجود المقذوف به في العالم، فإنه الموجود فيه دائماً بالقرب من الأشياء والموجودات والآخرين.

ولكن هذه الرؤية الهيدجرية للوجود الإنساني المقذوف في العالم يعترض عليها باشلار بقوله: «فمن وجهة نظري كفينومينولوجي، إن الميتافيزيقا الواعية التي تنطلق من لحظة «إلقاء الموجود في العالم «هي ميتافيزيقا من المكانة الثانية. إنها تقفز من فوق الأوليات. وتلك، حين كان الوجود هنيئاً، حين كان الوجود الإنساني منخرطاً في **هناءة الوجود** **un**

---

(1) Char Davies, ***Changing Space: virtual Reality as an arena of Embodied Being*** (New York: W.W. Norton and Company, 2001), ***PP***. 293-294.

(2) باشلار، *جماليات المكان*، صفحات 7، 38.

être-bien، وحين كانت هناءة الوجود ترتبط ارتباطاً أصلياً بالوجود»[1].

ويعني ذلك أن باشلار يرى أن هيدجر قد غفل عن أن الإنسان قبل أن يُقذف به في العالم، هذا العالم المُعاد الذي تحشتد فيه عداوة البشر والكون، قد وجد نفسه أولاً في هناءة بيت الطفولة، الذي يُبقي على قيمه داخله، فإنه يغلف الوجود بالدفء؛ بل إننا نلاقي الوجود من خلاله. هذا البيت الذي يحمل ذكرياتنا وأحلامنا، أو بالأحرى يحمل طفولتنا التي تكون حية بداخلنا دائماً؛ طالما أننا نحمل طفولتنا معنا على الدوام، أو بتعبير ريلكه أن: «البيت يحمل الطفولة ساكنة بين ذراعيه»[2]. ويعني ذلك أننا عندما نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، فإننا نشارك في هذا الدفء الأصلي. وهذا ما جاء على لسان ريلكه بقوله:

البيت، قطعة المرج، يا ضوء الماء
فجأة تكتسب وجهاً يكاد يكون إنسانياً
أنت قريب منا للغاية، تُعانقنا ونعانقك[3].

وما يريد أن يخلص إليه باشلار هنا هو التأكيد على هذا الطابع الإنساني لبيت الطفولة الذي نشعر إزاءه بالألفة والحميمية؛ بل وبالدفء. هذا البيت الذي نظرت إليه الكاتبة أوليفر روتجر Oliver Rotger بوصفه «بيت البيوت House of Houses»، الذي يعد مأوى لنا ولأحلام يقظتنا ولذكرياتنا؛ بل ولصورنا المتخيَّلة. فإنه البيت الذي يعد عنواناً لإحدى كتبها، هذا الكتاب الذي يعد بمثابة- كما تصفه هي بنفسها-: «كتاب أطفال، قصيدة عن عائلتي. الذي فيه أُظهر كيف يمكننا أن نحمل بيت العائلة معنا، وتحت أضلعنا under our Ribs؛ ولذلك يمكننا أن نعود إليه مرة أخرى [بخيالنا] عندما نحتاجه ونشتاق إليه»[4].

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 38.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(3) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(4) Pat Mora, «An Interview with Pat Mora»,

=

فهذا البيت يظل حاضراً في ذاكرتنا على الدوام، حتى وإن لم يكن له في الحاضر وجوداً واقعياً. فإن كل أماكن عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا؛ لأننا نرغب في أن تبقى كذلك. فالإنسان يعلم فطرياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يُعيدها إلينا، وحين نعلم أنه لم يعد هنالك عليَّة، ولا حجرة سطح، تظل هنالك حقيقة أننا عشنا مرة في حجرة السطح، وأننا مرة أحببنا العليَّة. وبالرغم من ذلك، فإننا نستعيد عن طريق الخيال ذكرى بيت الطفولة: «فالبيت هو **جسد الصور un Corps d'Images**، ونحن نُعيد تخيل واقعه باستمرار------- فالصور الحقيقية هي حَفْر على الخشب؛ لأن الخيال يحفرها على ذاكرتنا. إنها تعمق الذكريات التي عشناها، والتي تحل هذه الصور محلها، وتصبح بهذا ذكريات الخيال»[1].

ويُفهم من ذلك أن المكان الأليف يكون شاعرياً حينما يُعيد إبداعه وإحياءه من جديد عن طريق الخيال المبدع كصورة شعرية تبعث فينا ذكريات بيت طفولتنا الخاصة، أي حينما نرى هذا المكان الأليف في الصورة الشعرية ومن خلالها متجسداً ومتجلياً كوجود جديد بمنأى عن ذلك المكان الواقعي الذي كنا نقيم فيه ذات مرة في الماضي. ومن ثَم، فالمكان يتخذ شكلاً من أشكال الشاعرية، هذه الشاعرية التي تجعل المتلقي يقف إزاءها متأملاً تأمل المبدع في منحه صفاتٍ إنسانية وأبعاداً سيكولوجية لهذا المكان الأليف أو بيت الطفولة الذي تربطنا به علاقة روحية حميمة؛ بحيث يصبح عن طريق الخيال صورةً شعريةً. ومن هذا يتضح لنا أن كلاً من الخيال والذاكرة يبقيان شريكان أو رفيقان؛ إذ أننا

=

بحث منشور على الإنترنيت وموقعه (Voices. Cla Umn. Edu / Vg / interviews / vg- interviews / mora pat. Html), ***PP***. 1-2.

(1) باشلار، نفس المصدر السابق، صفحات 40، 45، 56.

عندما نكون في البيت الجديد(كصورة شعرية)، ونتذكر الأماكن الأخرى التي قد كنا نحيا فيها فإنها تعود إلينا، وكأننا- بتعبير الباحث نيل ليتش N.Leach-: «نسافر إلى أرض الطفولة؛ لنجلب ماضينا ليقيم معنا في البيت الجديد»[1].

وينبغي أن نلاحظ هنا أن تلك الرحلة لأرض الطفولة لا تتسنى لنا إلا من خلال الصورة الشعرية التي تفتح لنا بوابة الصور إلى بيت طفولتنا من جديد؛ بحيث يتيح لنا أن نزوره من جديد عبر الذاكرة والأحلام، وهذا ما عبَّر عنه باشلار بقوله: «من خلال هذه الطفولة الدائمة؛ فإننا نحتفظ بشعر الماضي. فأن نقيم على النحو الذي نكون فيه قاصدين البيت الذي ولدنا فيه؛ فإن ذلك يعني أكثر من مجرد أن نقيم فيه على مستوى الذاكرة؛ وإنما يعني أن نحيا في هذا البيت الذي مضى، بالأسلوب الذي اعتدنا أن نحلم به»[2].

ويسوق لنا باشلار أمثلة عديدة يبين من خلالها تركيز الألفة في المأوى، في أكثر أشكالها بساطة وذلك من خلال مثاله عن **المصباح** الذي يُضيء في الشباك، الذي عبَّرعنه ريمبو Rimbaud في ثلاث عبارات تجري على النحو التالي: «كل ما يُضيء يرى، فالصدف [اللؤلؤة الكبيرة] يرى، وكلما ضاق حجم شعاع الضوء تصبح يقظته أكثر نفاذاً»[3]. فهنا يُنظر للمصباح بوصفه يقوم بالحراسة فهو حارس يقظ، فالمصباح في النافذة هو أكثر من مجرد مصدر لإضاءة البيت؛ وإنما هو عين البيت. فالمصباح ينتظر في الشباك، وخلاله البيت كله ينتظر. فالمصباح **علامة على حارس يقظ le Signe d'une Grande attente**. وهذا ما عبَّر عنه الشاعر كريستان باروكو Christiane Barucoa في قصيدته «محبوسEmmuré» بقوله:

---

(1) Neil Leach, ***Rethinking Architecture*** (London and New York: Routledge, 1997), ***P***. 87.

(2) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P.*** 16.

(3) باشلار، نفس المصدر السابق، ص 58.

مصباح مشتعل في الشباك
يراقب في قلب الليل الخفي[1].

فمن خلال ضوء المصباح في ذلك البيت البعيد، البيت يرى، يحرس، وينتظر يقظاً. فإن ذلك البيت البعيد بضوئه يصبح بالنسبة لنا بيتاً ينظر للخارج. فضوء المصباح يبدو وكأنه هنا إنسان في البيت يراقب، رجل يعمل هنالك بينما أنا أحلم: «فمن خلال ضوئه [أي ضوء المصباح] فحسب يصبح البيت إنساناً، يرى كإنسان. إنه **عين مفتوحة على الليل un Oeil ouvert sur la Nuit**»[2].

ومن ثَم، ففي عالم الخيال، لا يُضيء المصباح أبداً خارج البيت؛ وإنما هو موجود داخل البيت، يتسرب بضوئه إلى الخارج فقط، وهذا ما صرح به باشلار في مستهل الفصل الخامس من كتابه «لهيب شمعة» المعنون باسم «**ضوء المصباح la Lumière de la Lampe**» قائلاً: «تردنا مصاحبة **الموضوعات المألوفة les Objets familiers** في البيت [كالمصباح في البيت] إلى الحياة **البطيئة la Vie lente**»[3].

فهنا ينظر باشلار للمصباح في البيت بوصفه صديقاً حميماً للإنسان يحيا معه في بيته ويصاحبه في لحظات أحلامه؛ إذ يتسرب ضوئه في الغرفة ببطء وكأنه يفرد جناحيه فيها. بحيث يتخذ وقته لكي يُضيء تدريجياً الغرفة بكاملها: إذ أنه شيء فشيء تمس أجنحة الضوء الجدران. فهنا، يؤدي المصباح دوره كلية كواهب للضوء.

ومن ثَم، فإن كلاً من المصباح ولهيب شمعة هما الزوجان المتلازمان في منزل الأزمنة القديمة، في منزل نعود إليه دوماً لكي نحلم ونتذكر. وهنا يبين لنا باشلار من خلال مثال الضوء الحارس في الأفق البعيد تركيز قيم الألفة والحميمية في البيت في أكثر الظواهر بساطة.

---

(1) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(3) Bachelard, ***La Flamme d'une Chandelle, P***. 89.

ولا يكتفي باشلار بهذا المثال السالف فحسب؛ وإنما يهتم بتلك الظواهر البسيطة داخل سياق أرحب. فها هنا ذا نجده يسوق لنا مثالاً عن حديث الشاعر ريلكه عن **البيت في الشتاء**، ذلك الذي يُزيد إحساسنا وشعورنا بألفة البيت. فريلكه قد شعر بألفة البيت المتزايدة عندما يحيطه الشتاء. حيث أن العواصف تصبح- بالنسبة لريلكه- ذات طابع عدواني في المدن بوجه خاص؛ حيث يتبدى غضب السماء العنيف بوضوح أكبر. في حين أن الأعاصير في الريف تكون أقل عدائية لنا. وفي رأي باشلار أن هذه مفارقة ذات أصل كوني.

وقد عبَّر ريلكه عن ذلك في رسائله إلى صديقته الموسيقية الشقراء بقوله: «هل تعلمين أنني حين أكون في المدينة أشعر بالخوف من العواصف بالليل. إذ تبدو لي بشموخها الكوني وكأنها لا ترانا. ولكنها ترى بيتاً وحيداً في الريف، تحتضنه هذه ا لعاصفة بأذرعها، وتعلمه كيف يواجه الصعوبات. عندما تكونين فيه فإنكِ تحبين أن تخرجي من البيت وتقفين في وسط الحديقة الجائرة، أوعلى الأقل، تقفين وراء النافذة لتهللي للأشجار العتيقة الغاضبة التي تتلوى وتدور وكأنها مسكونة بأرواح الأنبياء»[1].

وقد يبدو للوهلة الأولى- كما يعتقد باشلار- أن هذه السطور وكأنها نفي للبيت ولوظيفة السكنى. فعندما تزأر العاصفة وتسوط الأشجار؛ فإن ريلكه يرغب في مغادرة حماية البيت والخروج لا للتمتع بالريح والمطر؛ بل ليواصل أحلامه. وهكذا نشعر بأنه يرغب في مشاركة الأشجارالتي يهاجمها غضب الريح ردود فعلها الغاضبة؛ لا أن يشارك البيت مقاومته للعاصفة. إنه يضع ثقته في حكمة العاصفة، في الرؤية الصريحة للبرق وكل عناصر الطبيعة حتى في حالة غضبها، في حين يرى بيوت الناس ويتخلى عنها.

ولكن هذه الصورة (أي النفي) ذات دلالة؛ لأنها تمدنا بالدليل على

(1) باشلار، *جماليات المكان*، صفحات 61-64.

دينامية صـراع ذات أبعاد كونية. فلقد أمدنا ريلكه ببراهين عديدة على إدراكه للدراما المتصلة للبيوت الإنسانية المأهولة. فعلى أي قطب من قطبي الجدل وقف الحالم، سواء في داخل البيت أو في العالم الخارجي، فإن الجدل يصبح دينامياً. فالبيت والعالم ليسا مجرد عنصرين متجاورين في المكان. فهما، في مملكة الخيال، يثيران أحلام يقظة متعارضة. إن ريلكه مستعدٌ أن يُقرَّ أن البيت القديم «يتصلب» بالخبرات، ويستفيد من انتصاراته على الأعاصير.

وبالتالي، ينبغي على الفلسفات الميتافيزيقية بدلاً من أن ترى الإنسان بوصفه مقذوفاً به في العالم، أن تتأمل بالأحرى البيت المقذوف في العاصفة، يتحدى غضب السماء ذاتها. بالرغم من كل شيء، فإن البيت يساعدنا على القول: «سوف أكون من سكان هذا العالم، رغماً عن العالم»[1].

وإن دل هذا الصراع بين البيت والعالم الخارجي على شيء؛ فإنما يدل على أن البيت يتجاوز كونه مجرد صندوق مسكون، أي يتجاوز المكان الهندسي؛ وإنما هو إظهار لقيم الحماية والأمان ضد معاداة العالم الخارجي. فإنه- إن جاز لنا القول- راعي الإنسان، الذي يحمي ويؤمن الإنسان من كوارث الطبيعة. كما أنه يهب للإنسان الثقة في قدرته على مقاومة عداء العالم له. ومن ثَم، ففي عالم الخيال، نشعر بثقة واطمئنان أكبر إزاء البيت القديم، الذي ولدنا فيه.

ومن ثَم، فإن الصور المادية للأماكن بوصفها صوراً شعرية عند باشلار، والتي تمثل وجودنا الإنساني، والتي نكونها، والأماكن التي نحياها تقودنا أنطولوجياً إلى التقييم الجديد، وإلى الفهم الجديد، لعالمنا ولأجسادنا: فالطائر في عشه، والقوقعة في صدفتها، والثعلب في مغارته، أيضاً، يحيط بها ويكتنفها صور باشلار عن المكان؛ لأن كل تلك الأشكال من المكان تركز قيم الألفة والحميمية في أكثر أشكال المأوى بساطة.

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 67.

والجدير بالذكر أن المكان كصورة فنية- أدبية أو شعرية- بكل ما يتسم به من قيم الألفة قد كان موضع اهتمام العديد من الكتاب والشعراء على نحو ما نلمح ذلك بوضوح لدى الكاتب **ميشال بولان** Michael Pollan في روايته «مكاناً امتلكه a Place of my own»[1] عام 1997م يحدثنا عن مكان الوحدة أو العزلة، متناولاً فيه حجرة المرء الخاصة، التي تتولد فيها صوره المتخيَّلة وأحلامه وتتكون ذكرياته. فالطفل قد يخصص لنفسه حجرة ما أو ركن ما بوصفه مكاناً لحلم يقظته.

وبناءً على ذلك، فإن مكان السكنى هو المعيش- في المكان lived-in Place، حيث يتأمل المرء، ويكتشف نفسه، بوصفه «الوجود الدائم المبدع، والمعاد صنعه عن طريق النشاطات الإنسانية». إنه المكان الذي يرتبط به المرء، إنه المكان الذي يظهر للمرء الارتباطات والصلات الخارجية لوجوده الإنساني وفي نفس الوقت أعماق حريته وواقعه. إن أماكن السكنى dewilling Places هي الأماكن التي تكتنفنا وتطوِّقنا وتعد جزءاً من وجودنا الإنساني؛ بل وتربطنا بالعالم الخارجي.

وهذا ما يتجلى بوضوح لدى الكاتبة **فرجينيا ولف** Virginia Woolf، التي تصف كلماتها العلاقات الوثيقة بين الإنسان و العالم؛ إذ تصف الأماكن الأليفة، أماكن السكنى. وفي هذا الصدد، تكتب **فرجينيا** ثلاثة موضوعات عن أماكن السكنى: الغرف، والكتب، والحدائق في مؤلفاتها المعنونة باسم «بيت مَسْكُون a haunted House» ، «الاثنين أو الثلاثاء»، «الحدائق الجديدة»، «علامة على الحائط»، «الفستان الجديد». وفي هذه المؤلفات ترى فرجينيا أماكن داخل أماكن: حياة فردية في الغرف، والغرف توجد في البيوت، والبيوت توجد داخل المدينة أو

---

(1) Michael Pollan, «Hermit's hut, hermit's Dram», in *بحث منشور على الإنترنيت وموقعه* (WWW. Hermitory. Com/ book review/ hermit hut. Html), ***PP***. 1-2.

الأماكن الطبيعية. فالغرف تنطوي على أحلامنا وخيالنا وتفكيرنا النشط، فإنها «مركز العزلة أو الوَحْدَة the Center of Solitude»، وقلب الضجر أو «مكان ميلاد التفكير the Birthplace of Thinking». فأرجوحة الطفل داخل غرف ولف، تأوي التفكير وأحلام اليقظة، حيث يمكن للخيال أن يبني جدران الأماكن ليحمي الفكر النشط الحي. فالغرف تُتيح لحرية الخيال الحركة داخل حدود المألوف. فغرفها هي المكان الذي تكتسب فيه فرصة لتحيا.

وأما عن الكتب في كتابات ولف هي «غرف داخل غرف Rooms within Rooms». الكتاب هوغرفة. إنه المكان الذي يمكن للمرء فيه أن يواجه الآخرين في غرفهم، وأن يكشف عنهم. فالقصيدة أو الكتاب يصبح جزءا من «أثاث (أومتاع) عقولنا the Furniture of our Minds». فالكتاب هو المكان الذي يمكن للمرء فيه أن يبدأ «رحلة نفسية a psychic Voyage»؛ لأن القراءة تأخذ القراء إلى الأماكن والمواضع الأخرى للعقل.

والقارىء في هذه الرحلة هو «المسافر Travle». بمعنى أنه الذي يسافر- كما علمنا باشلار- إلى أرض الطفولة بكل ذكرياتها وأحلام يقظتها وصورها المتخيَّلة. بل وبكل ما نستشعره من ألفة بيت الطفولة، وذلك الدفء الأصلي والأمان والاحتواء والحماية، التي يحملها لنا البيت كمعنى ودلالة إنسانية بوصفه صورة شعرية.

وأما عن الحدائق عند ولف فهي مكان ما بين اللاتناهي الباطني واللاتناهي الخارجي. أنها الاتفاق بين الواقع والخيال، تمثل امتداداً لكتب فرجينيا وغرفها؛ طالما أنها مجاز تطرحه فرجينيا كي تعبر عن التوافق بين ضخامة واتساع العالم و «العمق الأليف للموجود intimate Depth of being»[1]. أو بإيجاز، الحدائق عندها هي تأكيد على أن مكان

(1) Linda Alcoff, «Virginia Woolf: Rooms with the furthest View», in *بحث منشور على الإنترنيت وموقعه* (WWW. Critiquemagazine. Com/
=

الخارج (العالم الخارجي) متضمناً ومستوعباً في مكان الداخل، أي له حضور قوي بداخلنا.

والجدير بالذكر أن هذه الألفة والدفء والأمان والاحتواء الذي نشعر به إزاء بيت الطفولة قد دفع باشلار لاعتبار بيت الطفولة كالأم التي تحتوي وتحتضن أبنائها، على نحو ما عبَّر عن ذلك في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الراحة» بقوله إن: «البيت يحمل نفس العلامة العظمى للارتداد للأمومة la Maison porte la même grande Marque du retour a la Mère»[1].

فهنا يوحد باشلار بين صورة البيت the House Image وصورة الأم the Mother Image. هذا البيت الذي يعد نوعاً من «البناء الهوائي a airy Structure» الذي يتجَوَّل على «نسمة (أو نَفَس) الزمان the Breath of Time». إنه منفتح بالفعل لريح زمان آخر. إنه يهبنا الثقة في الحياة. إنه البيت الدينامي الذي يتيح للشاعر أن يسكن العالم. ولنقول ذلك بالعكس، أن العالم يأتي ليسكن بيته.

وفي الحقيقة، أن البيت الذي يُحدثنا عنه باشلار- كما يقول جون John B.- هو ما نحتاج إليه (سواء كان البيت الواقعي أو بيت الحياة اليومية المألوفة أو أي بناء بيت من أي نوع) لنحلم. أنه المكان المأهول الذي يتجاوز المكان الهندسي geometrical Space[2]. وهذا ما جاء على لسان الشاعر ميلوز Milosz من خلال بيتين رائعين يعبر فيهما عن اتحاد صورة الأم بصورة البيت:

أنادي يا أمي. وأفكاري منصرفة إليك أيها البيت
بيت فصول الصيف المظلمة الحلوة، بيت طفولتي[3].

=
articale/ Woolf. Html), **PP**. 1-8.

(1) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P***. 10.

(2) John B., «House and Universe», ***PP***. 1-6.

(3) باشلار، *جماليات المكان*، ص 66.

فهنا الصورة ليست نابعة من الحنين إلى الطفولة؛ بل هي معبرة بوضوح عن قيمة الحماية التي يتسم بها بيت الطفولة. بحيث يتحول هذا البيت من مجرد مأوى نحيا فيه إلى بيت حصين يحافظ ويحمي ويراعي مَنْ يقطنه.

أن باشلار وإن كان قد وحد بين صورة البيت وصورة الأم؛ إلا أن ما يتسم به بيت الطفولة من معنى الاحتواء يجعله يرتبط- كذلك- بصورة الأرض الأم the Image of Earth Mother، التي تكون رمز كوني a universal Symbol للإثمار، الدائم، ولمقَوِّمات الحياة؛ بل ورمز للاحتواء؛ طالما أن الأرض هي العنصر الذي يحوي سائر العناصر الطبيعية الأخرى. فرمزية المكان ترتبط بشدة بعنصر الأرض فكليهما أماكن سفلية أو داخل الأرض----- فالمحيطات، الكهوف، التلال، الوديان والقرى تكون داخل الأرض وترتبط برمزية عنصر الأرض. ولهذا، فهناك ارتباط وثيق بين كلٍ من صورة البيت وصورة الأم برمزية عنصر الأرض Earth Element Symbolism(1).

ومن ثَم، يُطالبنا باشلار بدراسة الكيفية التي تستعيد بها مادة الألفة الدافئة شكلها من خلال البيت، الذي يحوي بداخله ذلك الدفء الأصلي؛ ولهذا يرى باشلار أننا نحيا لحظات البيت الأليف حتى من خلال الأدراج والصناديق وخزائن الملابس، التي يُسميها باشلار «بيت الأشياء». فمن خلال تلك الظواهر البسيطة كالأدراج والصناديق وخزائن الملابس نستطيع مواصلة الحديث عن أحلام يقظة الألفة: «فالخزائن برفوفها، والمكاتب بأدراجها، والصناديق بقواعدها المزيفة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية. فبدون هذه الأشياء ومثيلاتها فإن الحياة تفقد نماذج الألفة. فهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا، وعبرنا، ولأجلنا»(2).

---

(1) Miranda McGill, «Symbolism of Place: the Place of Elements», *P*. 3.

(2) نفس المصدر السابق، ص 91.

ويكفينا هنا أن نشير إلى مثال واحد من بين الأمثلة العديدة الأخرى التي ساقها لنا باشلار في هذا المجال للتأكيد على طابع الألفة الذي يُميز إحدى بيوت الأشياء، ألا وهو: **خزائن الملابس**. ففي هذا الصدد، يُطالبنا باشلار بأن لا: «نندهش حين نجد أن قطعة أثاث تنطوي على كل هذا الثراء العظيم من الألفة، وأنها تنال كل هذه العناية والحب من ربة البيت»[1]. وفي هذا السياق، نجد آن دوتورفيل Anne de Tourville تقول عن زوجة حطاب فقير بأنها: «قد أخذت تفرك الخزانة، وكانت الأضواء تتراقص على سطحها مفرحة القلب»[2]. فالخزانة هنا تشع ضوءا رقيقً جداً في الغرفة، ضوءا يتواصل مع الآخرين.

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن باشلار قد ركز على إبراز ملامح الألفة التي يتسم بها بيت الطفولة؛ إذ أن تلك الملامح مهما كانت متخيَّلة فإنها متجذرة إنسانياً بداخلنا. ولهذا، يرى باشلار أن كل ركن من أركان البيت وكل ما يحويه البيت بداخله يعد رمزاً من رموز عزلة الخيال، أو بتعبير باشلار «**بذرة البيت le Germe d'une Maison**»، التي يمارس فيها الخيال أحلام يقظته ويستدعي فيها ذكريات طفولته على نحو جديد تماماً. هذه البذرة التي تعد بمثابة الشرارة الصغيرة التي تنتج لنا أثراً كبيراً. أو بتعبير آخر، إن كل موضع في بيت الطفولة يعد مكاناً لأحلامنا وذكرياتنا، التي يُعيد الخيال إبداعها وإحياءها من جديد كصورة شعرية.

هذه الصورة الشعرية التي تأتي كعلامة على وجودٍ جديد تكون حاضرة في الكلمة الشعرية ومن خلالها، أو بالأحرى اللغة.

وبالتالي، لا يتثنى لنا فهم الصورة الشعرية عند باشلار إلا بالرجوع إلى ماهية اللغة باعتبارها ذلك الوسيط الذي لا يستحضر الوجود في طبيعته المادية فحسب؛ وإنما يجلب - كذلك - أحلامنا وذكرياتنا إلى الحضور. وعلى نفس النحو يفهم باشلار أحلام اليقظة،

(1) نفس المصدر السابق، ص 93.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

التي تتيح- بدورها- للصورة الشعرية أن تُدرك في تألقها على نحو مباشر؛ طالما أن الصورة الشعرية ما هي إلا تجسيد لأحلام يقظة الحالم، أو بالأحرى ذلك الشاعر الحقيقي الذي يعبرعن أحلامه وذكرياته في صوره الشعرية، وذلك بوصفها صوراً متخيَّلة ننفتح من خلالها على الكون والروح الإنسانية من جديد. وعلى هذا النحو يرى باشلار اللغة وحلم اليقظة كطريقين لفهم الصورة الشعرية.

وهذا ما سوف يتضح لنا في سياق الفصل التالي.

❊❊❊❊❊❊❊❊

الفصل الرابع
اللغة وحلم اليقظة
كطريقين لفهم الصورة الشعرية

اهتم باشلار بوصف ماهية الصورة الشعرية؛ إذ أننا كلما تتبعنا معنى من المعاني التي تحدث عنها باشلار سنجد أن اهتمامه به ينطلق من نقطة أساسية تمثل علاقته بالصورة الشعرية ودوره في الكشف عن ماهيتها. و سوف نتتبع هنا تساؤل باشلارعن اللغة وحلم اليقظة كطريقين لفهم الصورة الشعرية؛ بحيث نوضح فيه ماهية اللغة عند باشلار، وبأي معنى يُبدِع التعبير الوجود، كذلك الكشف عن رؤيته الخاصة لحلم اليقظة بوصفه يتيح للصورة الشعرية أن تُدرك في تألقها على نحو مباشر، مع بيان اختلاف حلم اليقظة عن الحلم. كما سيرد ذكره بالتفصيل فيما بعد.

1- ماهية اللغة عند باشلار:

لقد اتخذت اللغة عند باشلار مكانة متميزة؛ إذ لا يتسنى لنا فهم الصورة الشعرية إلا بالرجوع إلى ماهية اللغة باعتبارها ذلك الوسيط الذي يستحضر الوجود في طبيعته المادية. وليس المقصود باللغة هنا اللغة التصورية the conceptual Language، التي فيها تستنفد اللغة ذاتها في كونها مجرد أداة لتوصيل معانٍ أو تصورات؛ وإنما اللغة الشعرية the poetic Language، التي بدونها لا يمكن للوجود أن يتجلى وينبثق؛ إذ أن الصورة الشعرية تُقال بالكلمات، فاللغة إذن هي مجال

الشعر[1]، على نحو ما يكون- كذلك-: «الشعر هو **مجال اللغة un Règne du Langage**»[2]. ويعني ذلك أن الصورة الشعرية تكون متأصلة في اللغة، فما هي إلا نتاج: «للفعل المباشر للخيال على اللغة»[3]. كما أن الشعر هو المجال الذي تتجلى فيه ماهية اللغة. أو بإيجاز، أن كلا منهما يُفصح عن ماهية الآخر. وفي نفس هذا المعنى يصرح روسو- كما جاء في سياق مناقشة دريدا له- قائلاً إن: «اللغة خصيصة مميِّزة للإنسان، وبدونها ليس ثمة نشدان للكمال، وهي تولد من الخيال الذي يحفز الشعور والعاطفة أو يثيرهما على أي حال»[4].

وبناءً على ذلك، يدعونا باشلار إلى أن نتحرر من عاداتنا وأساليبنا التقليدية في فهم طبيعة اللغة. فإن اللغة الشعرية هي شيء ما أكثر من مجرد كونها أداة للتعبير في مجال حياتنا اليومية، أو كونها وسيلة للاتصال والارتباط المباشر والمجرد بالواقع الموضوعي، الذي فيه تطمس اللغة ذاتها؛ كي تنتج المعاني التي توصلها[5].

ويستدعي هذا إلى أذهاننا فان دي ليو Van der leeuw حينما تحدث عن الشاعر واللغة الشعرية التي تتميز وتتمايز عن لغة الحياة اليومية، في سياق حديثه عن الوحدة بين الأدب والمقدس، أي عن الكلمة الشعرية المرتبطة بالمقدس؛ على أساس أن اللغة الشعرية يسكن فيها ماهية كل من الأدب والمقدس وينتمي إليها أصلهما البعيد، في فقرة تستحق الاقتباس برمتها: «فالشاعر- بالمعنى الدقيق- خالق للكلمات.

---

(1) الحقيقة أن كلمة «الشعر» في معناها الأصلي عند اليونان كانت تعني حرفياً «الصنع من خلال الكلمة». ومن ثَم، ففي اللغة الشعرية يسكن كلٌ من الشعر والأدب، وينتمي إليها أصلهما البعيد. انظر في ذلك بالتفصيل: د. سعيد توفيق، «الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين»، ص 23.

(2) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, P***. 39.

(3) ----------, ***L'Air et les Songes, P***. 26.

(4) دريدا، *في علم الكتابة*، ص 348.

(5) سبق ذكره صفحات 33- 36.

إنه لا يستخدم الرطانة التي عادة ما نُسميها «لغة الحياة اليومية». فهو لا يتحدث باستخدام «مفاهيم» أو «تجريدات»؛ فما يكتبه نتحدثه كلغة في حياتنا اليومية؛ إنما هو لغة قد اغتربت عن طبيعتها الأساسية وسُلِب منها سحرها»[1].

فالكلمة الشعرية ليست مستهلكة أو مستخدمة كمجرد أداة لتوصيل معان، أو وسيلة للتعبير في مجال حياتنا اليومية تستخدم فيه الكلمات والمفاهيم ذات المعنى الواحد، دون أن يكون لها أي صدى حلمي أوموسيقى شاعرية الكلمات ؛ وإنما تكون كلمة بحق حاضرة ومتخيَّلة بذاتها كفن للبيان في أسمى صوره، يتشكل فيه الكلام على نحو معجز بحيث لا يمكن استبداله على أي نحو آخر[2].

وربما تقترب نبرة باشلار- أيضاً- في تمييزه للغة الأدب والشعر عن ذلك النموذج العلمي الطبيعي للغة إلى حد كبير من نبرة موريس ميرلوبونتي في ثنايا حديثه عن لغة العلم أي تلك اللغة الإشارية المباشرة، التي تصبح فيها اللغة مجرد رموز تشير إلى معان مؤسسة جاهزة. ذلك الطابع الإشاري المباشر للغة، الذي لا تتجلى فيه ماهيتها بوصفها تلك القدرة على التعبير وإبداع معانٍ تكون مضمرة في الكلمات المنطوقة ومن خلالها[3].

ولهذا، فإن باشلار لم يحاول الاقتراب من اللغة بوصفها علامات أو إشارات لتوصيل معلومات أو معان محددة سلفاً. حيث أن اللغة لا تكشف عن ماهيتها في كل هذا؛ إذ لا يمكن أن تكون وظيفة اللغة هي أن تُظهر لنا عالم متجرد من كل دلالة لا نلتمس فيه حضوراً للموجودات الإنسانية. ومن ثَم، فباشلار يتجاوز النظرة العلمية

---

(1) نقلاً عن: د. سعيد توفيق، «الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين»، صفحات 23-24.

(2) نفس المرجع السابق، صفحات 26- 28.

(3) ---------، *الخبرة الجمالية*، ص 215.

والأداتية للغة، أي أنه تجاوز الأسلوب التقليدي في النظر إلى اللغة بوصفها مجرد أداة للتعبير أو وسيلة للاتصال المجرد بالواقع. ويحاول بدلاً من ذلك أن يسند للغة مصيراً جديداً من الحوار الحميم، الذي فيه تصبح اللغة حواراً ناطقاً معبراً عن معانٍ جديدة، بحيث تتجلى الكلمات عند باشلار- على حد تعبير ثيبوتوت- بوَصفها: «البراعم التي تُنبت حياة جديدة»[1].

ومن ثَم، فماهية اللغة تكمن في الحوار؛ إذ تبقى حواراً حميماً مصوناً من الاستخدام الأداتي الإصطلاحي للغة. فلغة الشعر، أو بالأحرى لغة الصورة الشعرية تقول لنا شيئاً ما ينبغي أن نتعلم كيف ننصت إليه؛ طالما أن الكلمات التي يكتبها الشاعر- كما يقول باشلار- هي: «مفاتيح للعالم بالمعنى المزدوج: الكون و **أعماق الروح الإنسانية profondeurs de l'âme humaine**»[2].

ويُذكرنا هذا بما جاء في كتاب ريتشاردز وأوجدن «معنى المعنى» على لسان بولونيوس Polonius حينما سأل هاملت: ماذا تقرأ، يا سيدي؟ وأجابه هاملت: «الكلمات، الكلمات، الكلمات». وإن دلت إجابة هاملت على شيء؛ فإنما تدل على- ما أكد عليه فيكتور هوجو Victor Hugo- أن الكلمة هي «**وجود حي un être vivant**، الكلمة هي الفعل، والفعل هو إله Dieu»[3]. أي تتجلى قدرتها على إبداع معانٍ جديدة نلتمس فيها حضور الموجودات والأشياء.

ونلاحظ هنا أن باشلار يرى أن ماهية اللغة تبلغ تحققها التام في اللغة الشعرية، حيث تكمن هنا قدرة الكلمة على التعبير وعلى إبداع معانٍ جديدة. فلغة الشعر تضفي معانٍ جديدة على كلمات مألوفة حتى

(1) Thiboutot, «Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard», *P*. 157.

(2) Bachelard, ***La poétique de l' Espace***, ***P***.181.

(3) Ogden and Richards, ***The Meaning of Meaning***, ***PP***. 24, 160.

تبدو كوجود جديد في لغتنا، لا نلتقي به إلا في الصورة الشعرية ومن خلالها. فالصورة تقول أكثر مما يمكن قوله بدون صورة، على نحو ما أكد على ذلك- أيضاً- ريجي دوبري Régis Debray في كتابه «حياة وموت الصورة Vie et Mort de l'Image» مستنداً إلى قول هاينرش هيمبل Heinrich Hemple بأن الصورة: «تجعل معنى الكلمة معنى شاعرياً؛ إنها [أي الصورة] تُثريه بعناصر جديدة وإيحاءات وظلال تأثيرية جديدة»[1].

فالكلمة الشعرية تستدعي ما يكون هناك في العالم الخارجي؛ لكي يكون قريباً منا حاضراً في الكلمات،وكأن الكلمات هنا بمثابة «**قواقع الكلام أو الحديث les Coquilles de Parole**»[2]، وهذا ما عبَّر عنه باشلار في كتابه «شاعرية حلم اليقظة» بقوله: «نعم، حين نسمع بعض الكلمات، كالطفل الذي يسمع البحر في قوقعة»[3].

والجدير بالذكر أن لهذا التشبيه دلالته الخاصة حيث يشير إلى أننا نسمع صوت الأشياء والطبيعة نفسها؛ بل ونسمع الصوت المنبعث من الصورة الشعرية في اللغة، فكل شيء يكون حاضراً في اللغة الشعرية، التي تتحدث بالصورة الشعرية. هذه الصورة الشعرية التي تصبح- بتعبير باشلار-: «وجوداً جديداً في لغتنا---- فإنها تصبح التعبير،

(1) محمد العبد، «الصورة والثقافة والاتصال»، صفحات 133-137.

(2) الجدير بالذكر أن باشلار لا يؤكد على أن كل شيء يكون حاضراً في اللغة فحسب؛ وإنما يؤكد كذلك على مدى ارتباط وتعلق اللغة بالأشياء؛ إذ أنها حينما تتحدث، فأنها تنطق وتفصح عن شيء ما. وهذا ما عبَّر عنه في كتابه «الحدوس الذرية» بقوله: «لقد اتخذت لغتنا نفسها أصولها وقواعدها من عالم الأشياء، ومن الأفعال المرتبطة بخبرتنا العامة. فلا يكن مُعجمنا اللغوي وقواعدنا إلا في صميم دروس الأشياء». Bachelard, ***Les Intuitions atomistiques: Essai de Classification*** (Paris: Ancienne Librairie Furne Boi Vin et C. editeurs, 1932), ***P.*** 132.

(3) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 48.

وتصبح وجودنا **notre être** في نفس الوقت»[1].

وفي نفس هذا المعنى يؤكد أوكتافيو باز Octavio Paz في كتابه «القَوْس والقيثارة L'arc et la Lyre» - كما يُشير إلى ذلك الباحث بايولا جينلي Paola Ghineili[2]- بقوله: «القصيدة هي الصدفة **le Coquillage**، التي تدوي بموسيقى العالم **la Musique du Monde**». فكل قصيدة هي الضوء الذي يُظهر الواقعي. وهذا ما يؤكد عليه كذلك جان- لوي جوبر Jean- Louis Joubert بقوله: «أحب شخصياً، أن أقول إن الشعر هو **فانوس un Falot**، وضوئه يرتبط بالفعل بحدث الكلام أو الحديث». فالشعر- بحق- الفانوس الذي يشع بضوء الأشياء والموجودات الإنسانية، ويسطع بأنوار العالم الخارجي، الذي يصبح حاضراً في الكلمة الشعرية.

لهذا، يُنبهنا باشلار إلى ضرورة أن نتيح لأنفسنا أن نشارك في عالم الصورة الشعرية، وأن نخضع له؛ بل وأن نحيا داخل العالم الذي تعبر عنه ليصبح عالمنا الخاص. حتى تصبح هذه الصورة الشعرية جزء من عالمنا، أو بالأحرى تعد بمثابة وجودنا نفسه، التي تعبر عنا، وهذا ما أكد عليه بقوله إن: «الصورة الشعرية هي **أصل الوجود الناطق l'Origine de l'être parlant**»[3].

ويُفهم من ذلك أن الشعر يتعلق بحياتنا نفسها، أو بالأحرى بالوجود الناطق، الذي يتحدث عن طريق الصورة الشعرية. فوجود الصورة أو بالأحرى اللغة الشعرية ما هو إلا شكل من أشكال الوجود، أي الوجود الناطق المعبر عن عالمنا وروحنا الإنسانية، أي إنها الوجود الذي يُفصح ويُظهر ماهيته.

---

(1) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***. 7.

(2) Paola Ghinelli, «L'eau comme trace du Temps», in ***Equinoxes*** (Issue 6, Automne/ Hiver 2005-2006), ***PP***. 2, 6.

(3) Bachelard, ***La poétique de l'Espace***, ***P***. 7.

ويعني ذلك أنه إذا كان الشعر يستمد مادته من اللغة، كما يتم فهمه والتواصل معه من خلال اللغة؛ إلا أن الشعر بدوره يتيح للغة أن تنبثق وتتجلى، والذي فيه تصبح- بتعبير باشلار- الحياة متجلية عبر حيويتها. فبدون الصورة الشعرية لا تستطيع اللغة أن تنبثق- في ماهيتها أو طبيعتها الحقيقية- مطلقاً؛ ولهذا السبب يرى باشلار أن: «الشاعر- من خلال جدة صوره- يكون دائماً **أصل اللغة l'Origine de Langage**»[1]. فمع الصورة الشعرية تتكشف لنا ماهية اللغة بوصفها **لغةً ناطقةً le Langage parlant**، أي تتجلى قدرتها على التعبير وعلى إبداع معان جديدة، أو بالأحرى أنها تنطق معناها. بمعنى أنها تُظهر ما يكون حاضَراً في كلماتها وتُفصح عنه؛ إذ أن جدة صور الشاعر تكون لغوية.

فالقصيدة، بالنسبة لباشلار، هي لغة، وهي تلك اللغة الجديدة التي تصبح لغتنا الخاصة: «فعن طريق وسيط الخيال الأدبي [أي اللغة]، فإن كل الفنون تخصنا»[2]. ولهذا، يؤكد باشلار على أنه: «لا يكفي الاستناد إلى الانطباعات لتفسيرها [أي القصائد]؛ وإنما ينبغي أن نحياها في ضخامتها الشعرية؛ طالما أنها **وقائع إنسانية Réalités humaines**»[3]. فهذه اللغة تجددنا وتغيرنا؛ بل وتحدث لنا تحولاً.

ومن ثَم، فمن الضروري أن نتلقى لغة الصورة الشعرية بوصفها ما يكتنفنا ويستولي علينا ويطوقنا. بحيث تصبح وجودنا الخاص الذي يتم فيه خلق معان جديدة لا تكون بمثابة رموز تشير إلى الوجود أو الطبيعة؛ بل إنها تنطق أو تتَحدث الوجود في طبيعته المادية والطبيعة نفسها. وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «**إننا- بإيجاز- نقول الطبيعةon dit de la Nature**»[4].

---

(1) Ibid., *P.* 4.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P.*** 95.

(3) -----------, ***La poétique de l'Espace, P.*** 190.

(4) -----------, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté*, *P.*** 147.

ويعني ذلك أننا نتيح في الصورة الشعرية ومن خلالها للطبيعة أن تظهر. فهناك شيء ما في قول الصورة الشعرية أو تحدثها يكون حاضراً، يُظهر ذاته.

ومن هنا، فباشلار حينما يقول سواء في كتابه «الماء والأحلام» إن: «الصور تتحدث les Images parlent»(1)، أو في كتابه «شاعرية المكان» بأن اللغة تتحدث بالصورة الشعرية، أو في كتابه «شاعرية حلم اليقظة» بأن: «الشاعر يسمع ويكرر. فصوت الشاعر هو صوت عالم la Voix du poète est une voix du monde»(2). فإنه يعني بذلك أن الصور تُظهر شيئاً ما وتُفصح عنه في تحدثها، الذي يعد بمثابة حضوراً للشيء نفسه.

ونحن نشعر هنا باقتراب باشلار من هيدجر حينما يقول بأن «اللغة هي بيت الوجود»(3)، ذلك البيت الذي يقيم فيه الإنسان، والمفكرون والشعراء هم رعاة هذا البيت. وطالما كانت اللغة في ماهيتها هي جلب الوجود إلى الكلمات، أي جعل الوجود حاضراً في الكلمات؛ فإن للغة صلتها الوثيقة بالوجود الإنساني وبالوجود نفسه. وقد عبَّر هيدجر عن ذلك في كتابه «مدخل إلى الميتافيزيقا» بقوله إن: «اللغة وجود، حاضر في الكلمة، أي في الشعر. فاللغة هي الشعر الأصلي الذي فيه يتحدث الناس عن الوجود---- ومن هنا، فإن الشعراء الحقيقيون هم الذين يسيرون على الطريق إلى الوجود»(4). ومن ثَم، فاللغة التي يتحدثها الوجود الإنساني لها صلة أولية بالوجود، إنها نوع من الممارسة الشعرية الأصلية primordial poetizing التي يدرك فيها مجمل الناس الوجود في الأغنية(5).

(1) -----------, *L'Eau et les Rêves, P*. 218.

(2) -----------, ***La poétique de la Rêverie***, ***P***. 162.

(3) Heidegger, «The Nature of Language», ***P***. 63.

(4) ------------, ***An Introduction to Metaphysics,*** translated by Ralph Manheim (New Haven and London: Yale University, press 1959), ***PP***. 172, 113.

(5) د. سعيد توفيق، «اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر»، ص 216.

ولكن، ينبغي ألا ننسى أبداً أن ما يهب القدرة للغة- عند باشلار- على إظهار ماهية ما يكون حاضراً في كلماتها هو الصورة الشعرية. فإن كانت اللغة عند باشلار تتحدث؛ فإنها تتحدث عن ماهية شيء ما وتُظهره وتُفصح عنه؛ وذلك بفضل قدرة الصورة الشعرية على التحدث، أي على الإظهار والإفصاح عما تعبر عنه كوجود جديد. أما اللغة عند هيدجر فإنها تتحدث بوصفها قولاً، أي إنها تظهر وتُفصح بذاتها عن الوجود. فاللغة- إذن- تتحدث حينما تتيح للوجود أن يظهر، وأن يُصبح حاضراً في تحدثها.

ومن ثَم، فما يعرفه هيدجر من خبرته باللغة هو أنه قد تعلم أن الكلمة وحدها تجعل الوجود يظهر، أي إنها تتيح له أن يكون حاضراً، فالوجود يبقى هناك في الخارج، والشاعر يجلبه إلى الحضور إلى بيت اللغة. ولا يتحقق ذلك في أي مستوى من اللغة، ولكن في لغة الشعر المشع بنور الوجود.

بتعبير آخر، إن كان كلاً من باشلار وهيدجر يرى أن الوجود يتجلى وينبثق عن طريق اللغة؛ إلا أن هيدجر يهتم بأسلوب اللغة الخاص في الوجود، أي بالكيفية التي تتيح فيها اللغة للوجود أن يكون حاضراً في الكلمات، في حين أن باشلار- بخلاف ذلك- يهتم بالصورة الشعرية نفسها، التي فيها، ومن خلالها، يتجلى الوجود عبر طبيعته المادية، وتنبثق الحياة عبر حيويتها؛ بل وتتكشف ماهية اللغة ذاتها بوصفها ذلك الوسيط (أي وسيط الخيال) الذي يستحضر الوجود في طبيعته المادية كميلاد جديد. وما أدل على ذلك من قول باشلار نفسه بأن: «اللغة تحلم بأن نُسميها»[1]. وكأن اللغة تحلم بأن نجلبها إلى الظهور والانفتاح فيما تكونه وعلى النحو الذي تكون عليه، أي أن نكشف عن ماهيتها ونفصح عن ذاتها، هذا الذي لا يمكننا تحقيقه إلا من خلال الصورة الشعرية، التي فيها تبلغ ماهية اللغة تحققها التام بوصفها لغةً شعريةً.

---

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 47.

والجدير بالذكر أن باشلار يتفق مع ميرلوبونتي أيضاً في رؤيته للغة التي يكون كل شيء حاضر فيها، وهذا ما عبَّرعنه ميرلوبونتي في كتابه «المرئي واللامرئي» بقوله إن: «اللغة هي كل شيء، إنها صوت الأشياء نفسه، صوت الأمواج والغابات»(1).

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن باشلار كان يستخدم اللغة- شأنه شأن هيدجروميرلوبونتي(2)- استخداماً إبداعياً لا يختزل فيه ماهية اللغة في كونها مجرد أداة للتعبير أو للاتصال والتواصل المباشر والمجرد بالواقع الموضوعي؛ وإنما- على العكس من ذلك- كان يستخدم كلماتها في فعل إبداعي يتم فيه خلق معان جديدة تُظهرعما يكون حاضراً ومباطناً في الكلمات.

ولنفس السبب يدعونا باشلار في كتابه «العقلانية التطبيقية» إلى ضرورة إبداع معان جديدة للكلمات- حتى على مستوى لغة العلم- وكذلك إيجاد مصطلَحات جديدة للتعبيرعن ظواهر علمية مبتكرة لا يكون في الكلمات المألوفة من مفردات قد تفي بغرض التعبير عن مدلولاتها(3). وقد دفع ذلك الباحثة ماري آن كاوس إلى القول بأن: «اللغة الشعرية عند باشلار تتسم بالجدة والنضارة كمثل المشهد الجديد للزهرة النضرة--- ففي الشعر ينقي الإنسان الكلمات، التي تعبر لنا عن جدة الصور وإشراقها»(4).

حقاً إن باشلار يتفق مع كلٍ من هيدجر وميرلوبونتي في عدم النظر إلى اللغة باعتبارها أداة تطمس وتستهلك ذاتها في توصيل معان وتصورات؛ إلا أن كلاً من باشلار وميرلوبونتي لم يتخل عن فهم اللغةَ

---

(1) موريس ميرلوبونتي، *المرئي واللامرئي*، ص 141.

(2) انظر في ذلك بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 212- 226.

(3) باشلار، *العقلانية التطبيقية*، صفحات 12-13.

(4) Mary Ann Caws, «The Réalisme ouvert of Bachelard and Breton», ***P***. 306.

بوصفها عملية اتصال، الأسلوب الأمثل لاتصال الإنسان بعالمه، والشاعر بالطبيعة، بل والقارىء بالنص؛ «فاللغة- شأنها شأن الفن والخيال- تتيح لنا أن نقيم بالقرب من أنفسنا، ومن الآخرين، بل ومن عالمنا. بحيث--- تثبت كأساس للعلاقات الإنسانية»[1].

فالشاعر يتحدث لغته الخاصة التي لا تعبر عن أي شيء آخر سوى ارتباطه الحميم بالعالم وبالطبيعة. هذه العلاقة الحميمة التي يعبر عنها بشكل عياني في الصور الشعرية ومن خلالها التي تُقال بالكلمات؛ إذ أن من ماهية اللغة قدرتها على أن تحلم، وفي حلمها وفعل الخيال (أي خيال المبدع) عليها تتجلى لنا الصورة الشعرية[2]، التي قد تعبر بكلمات قليلة غير قابلة للاستبدال عما قد تعجز كلمات كثيرة التعبير عنه. وقد أكد على هذا المعنى في كتابه «الهواء والمنامات «حينما صرح قائلاً بأن: «الخيال يؤلف ويركب الكلمة التي تتخيل»[3]. ويعني ذلك أن اللغة الشعرية تُنمي ثراء اللغة بالمعنى المألوف، أي أنها تهب- عن طريق الصورة الشعرية- معنى جديد للكلمات المألوفة. ولم يكن ذلك ممكناً إلا إذا كانت اللغة قادرة على أن تتخيل وتحلم.

وما يريد أن يخلص إليه باشلار هنا هو التأكيد على أن ما يُبدِعه الخيال يكون حاضراً في الكلمة نفسها، ومباطناً فيها وكأن الكلمة هي

Thiboutot, «Gaston Bachelard and Phenomenology», ***P***. 8. (1)

(2) لقد عبَّر باشلار عن ذلك وإن كان بمعنى أرحب حينما تحدث عن العلاقة الوثيقة بين الصور واللغة، والفعل المباشر للخيال على اللغة وما ينجم عن ذلك من إبداع صور متخيَّلة، قد لا نلتمس لها حضوراً ووجوداً في الواقع؛ إلا أنها- مع ذلك- تظل حاضرة في الكلمات وحسب. على نحو ما جاء ذلك في سياق ملاحظة هايزبورج العميقة التي يصرح فيها قائلاً بأننا: «ينبغي أن نتذكر أن اللغة الإنسانية تتيح لنا صياغة قضايا يتعذر استخلاص أية نتيجة منها، هذه القضايا مجردة من الجوهر تماماً؛ إلا أنها- مع ذلك- تحدث في خيالنا نوعاً من صورة ما. «باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، ص 127.

Bachelard, ***L'Air et les Songes, P.*** 276. (3)

نفسها التي تحلم وتتخيل. ولهذا، يرى باشلار أن الشاعر وهو في حلم يقظته الكونية يتخذ على عاتقه مهمة تأسيس- ما يُسميه- «**كون الكلام أو الحديث un Cosmos de la Parole**»؛ طالما أن: «الصورة- على حد تعبير ادموند جابيه E.Jabes- تتشكل من كلمات تحلم بها»[1]. ولهذا، يتساءل باشلار: لِمَ لا نحلم حينما نكتب؟!

فهنا يؤكد باشلار على علاقة الشاعر- أو ذلك الحالم المنعزل أو المتوحد- الحميمة بالعالم، والتي في طياتها ينفصل الحالم عن العالم لا لشيء إلا لينفتح، بمعنى ما، على العالم من جديد؛ بحيث يُفصح له العالم عن ذاته ويكشف له عن ماهيته. وبحيث تعبر اللغة فيما يُقال أو فيما يُكتب عن تلك الصحبة الجديدة الحميمة بين العالم وحالمه؛ إذ يصبح حلم اليقظة المنطوق (أي المعبر عنه بالكلمات المنطوقة أو المكتوبة) بمثابة خبرة انفتاح على كل موجودات العالم، والتي فيها: «يتحدث الحالم إلى العالم، والعالم يتحدث- بدوره- إليه»[2]. وكأن هناك حواراً حميماً ناطقاً بين الشاعر والعالم، يُعيد فيه الشاعر إبداع العالم من جديد بإضفاء الطابع الشاعري عليه، على نحو تنسج فيه الكلمات الكونية روابط بين الشاعر وعالمه.

هذه الروابط الحميمة بينهما التي يعبر عنها في صوره الكونية؛ إذ أن: «الحالم المنعزل [أي الشاعر] يحتفظ- بوجه خاص- بالقيم الحلمية التي تمس اللغة، بما تضفيه الكلمات من طابع شاعري، وقيم روحية على الأشياء التي تعبرعنها»[3].

وعلى ضوء ما تقدم يتبين لنا- وكما يُعلمنا باشلار- أن: «القصائد هي لغة مكتوبة **le Langage écrit** مُبدِعة لعالمها الخاص[4]»[1]. وقد

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 161.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(3) Bachelard, ***L'Eau et les Rêves, P***. 182.

(4) الحقيقة أن باشلار يتحدث دائماً عن ما يُسميه في كتابه «الهواء والمنامات»: «الشعر =

عبَّر عن نفس هذا المعنى في كتابه «شذرات عن شاعرية النار» بقوله: «مع الصورة الشعرية، نستطيع أن نتمسك باللحظة التي فيها تريد اللغة أن تكون مكتوبة»[2].

هذه اللغة المكتوبة التي تعد بمثابة خبرة، وليس المقصود هنا خبرة التحجب؛ وإنما- بخلاف ذلك- هي «خبرة الانفتاح an Experience of Openness»، التي فيها ينفتح الشاعر على العالم في طبيعته الخفية، في باطنه. وقد أكد باشلار على نفس هذه المكانة المتميزة والأهمية الخاصة للكلمة غير المنطوقة (أي الكلمة المكتوبة) في مواضع عديدة من كتابه «لهيب شمعة» بقوله إن: «الكلمة غير المنطوقة، ذلك الأصل أو البذرة المقدسة للغة الجديدة، تحثنا على أن نفكر في العالم عبر الشعر»[3].

وهذا يستدعي إلى أذهاننا وصف جادامر للكلمة الشعرية بأنها «تبقى مكتوبة it stands written»، بمعنى أنها كلمة قد تم نطقها على نحو خاص دون غيره، ومن ثَم فإنها تبقى ماثلة هناك في النص المكتوب باعتبارها كلمة غير قابلة للاستبدال، تنطق معناها، بحيث ما يُقال يكون حاضراً أو ماثلاً في الكلمة الشعرية. ومن ثَم، فإن الكلمة الشعرية بوصفها كلمة مكتوبة تبقى شاهدة على نفسها ولا تحتاج إلى تصديق أو برهان من خارجها، فهي تبقى لأجل ذاتها، وما تستحضره يكون ويبقى ماثلاً فيها[4].

=

المكتوب la poésie écrite « . . P.283 , -*l'Air et les Songes*, -----------

(1) Ibid., *P*.284.

(2) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, P***. 38.

(3) ------------, ***La Flamme d' une Chandelle***, ***PP***. 23, 42, 74.

(4) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: جادامر، *تجلي الجميل*، صفحات 228-229.

وانظر أيضاً، د. سعيد توفيق، «فن الشعر عند حسن طلب»، في *ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب*، صفحات 15- 17.

وأيضاً د. سعيد توفيق، «الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين»، ص 26.

وهنا ينبغي أن نلاحظ كيف أن باشلار يعزو أهمية خاصة للغة المكتوبة؛ على أساس أن قراءة شيء ما قد كُتب مختلفة تماماً عن الإنصات لشخص ما يتحدث؛ وذلك لأن الكلمة المنطوقة تفرض نفسها علينا وتتطلب خضوعنا وإذعاننا لها، في حين أنه مع الكلمة المكتوبة، نقرأ ونقرأ ببطء، حيث- كما يقول باشلار في «الهواء والمنامات»-: «تعود الأفكار والأحلام إلينا»[1]. فالكلمة المكتوبة تلعب دوراً هاماً بين قطبي الذات والموضوع، فإنها تنسج وتضم معاً كلاً من الأفكار والأحلام، العالم والشاعر، النص والقارىء.

فلغة الشعر، بالنسبة لباشلار، تعبر عن كل من الذات والموضوع معاً وفي نفس الوقت؛ إذ أنها تمحي الحدود بين العالم الخارجي والعالم الباطني، وتجعلهما مشتركين ومرتبطين. وربما لهذا السبب قد نظر باشلار للقصائد على أنها وقائع إنسانية؛ طالما أن القصائد تعد نموذجاً معبراً عن علاقتنا الحميمة بالطبيعة أو العالم، أي أنها تمثل إحدى أشكال التعبير عن انفتاحنا على العالم. وهذا ما عبَّر عنه في كتابه «شاعرية المكان» بقوله إن: «الإنسان هو الموجود في الانفتاح **l'Homme est l'être entr Ouvert**»[2].

ويُفهم من ذلك أن باشلار يؤكد على أن الشاعر مع انفتاحه على العالم الخارجي ومن خلال هذا الانفتاح، يكشف له العالم عن معناه أو باطنه. هذا الانفتاح الذي يعبر عنه الشاعر من خلال لغته الخاصة، على نحو يُعيد فيه إبداع العالم من جديد. ولهذا، يرى باشلار أنه ينبغي على الشعر الأصلي أن يُبدع لغته، بحيث يجب أن يُصاحب دائماً بإبداع اللغة. فالشعر هو- إذن- اللغة، أو بتعبير أدق هو لغة جديدة. ومن ثَم، فوظيفة الشعر- كما يُعلن في «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» - هي أن: «يهب حياة جديدة للغة عن طريق إبداع صور جديدة--- التي تبدو

(1) Bachelard, ***L'Air et les Songes, P***. 285.

(2) -----------, ***La poétique de l'Espace, P***. 200.

بالفعل المناطق التي يكون فيها الأدب بمثابة **انفجار للغة une Explosion du Langage**»[1]. بمعنى أن لغة الأدب- واللغة الشعرية بوجه خاص- تعد بمثابة تفجير للطاقات الإبداعية والدلالية والإيحائية للكلمات.

وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى من قبل في كتابه «الهواء والمنامات» بقوله إن: «الصورة الأدبية تكون **متفجرة explosif**. إنها تنفجر فجأة بحيث تكون على استعداد لصنع العبارات»[2].

والحقيقة أننا لو تأملنا تلك العبارات للحظة لتبين لنا أن الأمر جدير بالاعتبار؛ إذ أن الصورة الأدبية- بالنسبة لباشلار- تكون بمثابة انفجار للصور المادية على نحو جديد، بحيث تهبنا خبرة بإبداع اللغة. بتعبير آخر، أن الصورة الأدبية- أو الصورة الشعرية- تكشف لنا عن الطابع المميِّز للغة في قدرتها على إبداع معان جديدة تتشكل منها الصورة الأدبية بحيث تبدو كوجود جديد.

وبالتالي، يؤكد باشلار على تعدد أصوات اللغة؛ ولهذا يُخبرنا بأننا إذا تعلمنا بأن نقرأ القصيدة من خلال- ما يُسميه- «**وعي اللغة une Conscience de Langage**»؛ فإننا: «سوف نكتشف إمكانياتها، وقدرتها الإبداعية الطبيعية ليس هذا فحسب؛ وإنما سوف نتلقى دينامية نفسية جديدة»[3].

ويعني ذلك أن اهتمام باشلار لا ينصب هنا كثيراً على قدرة اللغة على صنع المعنى؛ وإنما يهتم بقدرة اللغة على أن تحررنا من عاداتنا التقليدية في استخدامها، أي من «عجز أوشلل Paralysis» المعاني المدركة التي تنكر الطبيعة الحقيقية للغة، وتحجب عنا تعدد أصواتها،

---

(1) -----------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, PP*. 6-7.

(2) -----------, *L'Air et les Songes, P*. 285.

(3) Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, P*. 7.

وتعدد نغماتها، وتعدد معانيها[1].

ومن ثَم، إذا تعلمنا أن نقرأ من خلال وعي اللغة، الذي فيه نتحرر من استخدام اللغة كما في حياتنا اليومية، فإن ذلك يُحدث لنا تحولاً وتغيراً؛ إذ أننا نتيح لأنفسنا عندئذ أن نشارك في عالم اللغة وننفتح عليها في ماهيتها الخاصة، التي تتجلى لنا بوضوح في الشعر ومن خلاله؛ إذ أن: «الفكر الجديد والشعر الجديد يتطلبان قطع العلاقات [مع الحياة اليومية] ويقتضي التحويل -------- إذ ليس هناك قيمة إنسانية- بوجه خاص- إن لم يكن نتيجة للتنحي عن الحياة»[2].

ولهذا، يدعونا باشلار بضرورة أن نتيح لأنفسنا أن ننصت إلى «رنين **Résonance**» لغة الشاعر؛ إذ أن هناك شيئاً ما يستولي علينا ويكتنفنا في الصورة الشعرية، شيء ما حاضر في رنينها، أوفي ذلك الصوت الشعري المنبعث من الصورة، والذي يترك «**صدى Retentissement**» فينا.

والحقيقة أن تلك الرؤية الباشلارية قد كانت موضع اهتمام العديد من الباحثين، فها هو ذا ميشل جوم برنارد M.G.Bernard يركز- بوجه خاص- في مقاله المعنون باسم «الخيال المنطوق l'Imagination parlée»، كما يُشير إلى ذلك جان كلود مارجولين في- كتابه «باشلار»- على ظاهرة كلام الخيالي عند باشلار، والذي نظر إليها باعتبارها: «الشيء الجديد في اللغة نفسها، فالصورة تدوي **retentit**»[3]. فعن طريق رنين الصورة الشعرية تصبح الصورة نفسها أصل اللغة. ولهذا، لا نندهش حينما يؤكد باشلار دائماً على أن: «الشاعر يجب أن يُبدِع قارئه------ فالوظيفة الأساسية للشعر هي تحويلنا»[4].

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 115.

(2) Bachelard, ***Lautréamont, P***. 106.

(3) Margolin, ***Bachelard, P***. 90.

(4) Bachelard, ***Lautréamont, PP***. 103-105.

فهنا يوجه باشلار انتباهنا إلى أن الإبـداع أو هـذا التحـوّل الـذي يُحدثه لنا الشعر هو من مهمـة اللغـة التـي نقرأهـا، مهمـة الـصورة، أو بالأحرى مهمة اللغة المكتوبة التي ينبعث منهـا أصـوات عديـدة؛ إذ أن لديها دائما الكثير مما يمكن أن تقوله لنا، فإننا نقرأ، الصورة والمجاز، نقرأ اللغة المكتوبة: «فأنهـا [أي الـصورة أو تلـك اللغـة المكتوبـة] متناقـضة وجدانياً، متعددة الأصوات، متعددة المعاني، والنغمات، منفتحـة دائـما، وجديدة دوما»[(1)].

وبناءً على ذلك، يرى باشلار أن هذه اللغة الـشعرية لغـة متميـزة ومتمايزة عن **اللغـة المألوفـة le Langage habituel**، فإنهـا تعـد لغتنـا وليست لغتنا في نفس الوقت. بمعنى أن اللغـة الـشعرية لا توجـد قبـل التقائنا بهـذا الموضـوع اللغـوي الجديـد new linguistic Object (أي القصيدة)؛ فإننا لا نكرر ببساطة ذلك الموضوع؛ ولكننا بأسلوب خاص نستمر معه. ومن ثَم، فمع القصيدة تحدث لنا خبرة الانفتاح على العالم، الذي نتعرض فيه لتكشف العالم كوجود جديد، عـلى نحـو مـا نتعـرض فيه- كذلك- «**لانفتاح اللغة une Ouverture de Langage**». ولهذا، يُطالبنا باشلار في كتابه «قانون الحلم»: «بأننا لكي نفهم اللغة، ينبغي أن تكشف لنا اللغة عن أنفسنا»[(2)]. ولكن، كيف يمكن للغـة الـشعرية أن تكشف لنا عن أنفسنا؟

في الحقيقة أننا لو تأملنا عبارة باشلار ونظرنا إليها بعمق؛ فـسوف نرى أن هذا الإظهار أو التكشف لا يكون من مهمـة اللغـة الـشعرية في ذاتها؛ وإنما هو مهمة القراءة: «ففي الحقيقة أنا [أي باشلار] **حالم كلمات un Reveur de Mots**، حالم كلمات مكتوبـة. أنـا أعتقـد أننـي أقـرأ. فالكلمة تـستوقفني----- إنهـا تتنحـى عـن معناهـا، وعندئـذ تتخـذ دلالات أخرى----- فالكلمات تنطلـق إلى أدغـال المـصطلحات **les**

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 116.

(2) Bachelard, ***Le Droit de Rêver, P***. 184.

Fourrés du Vocabulaire، باحثة عن أصحاب جدد»[1].

ويُفهم من ذلك أننا عندما نقرأ؛ فإننـا نكتـشف إمكانيـات اللغـة المتمايزة عن اللغة التي نستخدمها في مجال حياتنا اليومية. وبالتالي، يـرى باشلار أن هذا الوعي باللغة الشعرية لم يكن سلبيا؛ إذ أنه يغير لغتنا؛ بل يغيرنا نحن أنفسنا. ولهذا السبب يعتقد باشلار أننا نحيا- فيما يُسميه- «**المكان اللغوي l'Espace linguistique**»؛ إذ أن: «كل شـــيء يكـون إنسانيا بوجه خاص في الإنسان هو **اللوغوس Logos**»[2]. وفي نفس هذا المعنى يصـرح باشلار في كتابه «الهواء والمنامـات «قـائلا إن: «الخيـال- فينا- يتحدث، وأحلامنا تتحدث، وأفكارنا تتحدث. بإيجـاز، فـإن كـل نشاط إنساني يرغب في أن يتحدث»[3].

ويعني ذلك أن اللغة هي ما يُميز الإنسان كإنـسان، فإنهـا ليـست قدرة من بين قدرات الإنسان العديدة؛ وإنما هي أصل الوجود الإنساني. فاللغة- إذن- تمنح للإنسان وهـي في نفـس الوقـت التـي تحـدد ماهيـة الإنسان بوصفه إنساناً. فالإنسان على حد تعبير كاسـيرر Cassirer- كما يذكر روى- حيوان رمزي، فاللغة بدورها «**ملكـة رمزيـة la Faculté symbolisnte**»؛ ولهذا: «لا يمكننا تصور الإنسان بدون اللغة»[4]. وهنا يتجلى دور اللغة الكـوني؛ إذ أنهـا ضـمن الميثـاق المعقـود بـين الإنـسان والطبيعة؛ طالما أنها تُبدِع هذه العلاقة وتعبر عنهـا بالكلمـة المكتوبـة أو بالأحرى بالصورة الشعرية. ولهذا، ذهب باشلار للقول بـأن: «التعبـير يُبدِع الوجود----- ومن ثَم، فالصورة الشعرية هي **حدث اللوغوس Événement du Logos**»[5]. إذن، فقصيدة ما هي اللغة (اللوغوس أو الكلمة).

---

(1) -----------, ***La poétique de la Rêverie, PP***. 15-16.

(2) -----------, ***La poétique de l'Espace, P***.7.

(3) Bachelard, ***L'Air et les Songes, P***. 283.

(4) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image, P.*** 42.

(5) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***. 7.

ويتبين مما سبق أن باشلار يفهم الصورة الشعرية بوصفها نتاجاً للوغوس أو الكلمة، التي يكون كل شيء حاضراً فيها. بمعنى أن هناك شيئاً في الكلمة الشعرية يكون حاضراً، يُظهر ذاته في تحدث الصورة؛ الذي ما هو إلا تحدث العالم نفسه.

بمعنى آخر أن الصورة الشعرية التي تُقال بالكلمات تُظهر العالم وتُفصح عنه بالمعنى المزدوج: الكون والروح الإنسانية. فالصورة الشعرية- إذن- تضعنا على عتبة إنسانيتنا من جديد، وتجعلنا ننفتح على العالم والطبيعة على نحو تُعيد فيه إبداعهما بما تضفيه عليهما من طابع شاعري ودلالات إنسانية؛ بل وتجعلنا ننفتح على ماهية اللغة ذاتها حيث تكمن قدرتها على الإتاحة لشيء ما أن يظهر ويتجلى عبر طبيعته المادية وفي حيويته.

ومن ثَم، «فالصور الشعرية تحيا حياة اللغة الحية؛ فإننا ندركها بوصفها علامةً أليفة وحميمة؛ إذ أنها تجدِّد الروح والقلب----- وبالتالي، فإن لها دور في حياتنا؛ طالما أنها تضفي الطابع الحيوي علينا. فبفضل الصور، ترتقي الكلمة، والأدب إلى مرتبة الخيال المبدع. فمن خلال الصور الجديدة يصبح الوجود كلاماً»[1]. وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى بقوله: «بإيجاز، إن الصورة الأدبية تضع الكلمات في حالة حركة؛ إذ أنها تردها إلى وظيفة الخيال على النحو الذي فيه تُثري الكلمات العالم بقدر ما تُثري الإنسان»[2].

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن الكلمة الشعرية- عند باشلار- تُبدِع الروح فينا؛ بحيث تجعلنا قادرين على الانفتاح على أنفسنا وعلى العالم، بحيث تصبح الصورة الشعرية- التي تتشكل من الكلمات- أشبه بزجاج شفاف يرى القارىء من خلاله حياته مندمجة مع حياة الآخرين، بل ومرتبطة بالعالم الخارجي. وهكذا، فإن للغة الشعرية وظيفة

---

(1) -----------, *L'Air et les Songes*, ***P.***9.

(2) Ibid., ***P.*** 285.

أنطولوجية لا يمكن إنكارها؛ ذلك لأن الصورة الشعرية هي مبدع كلٍ من اللغة والوجود على نحو جديد.

ولكن، هذا الطابع الأنطولوجي للغة يلقى الرفض من بعض الباحثين، فها هو ذا الفريد كورزيبسكي Alfred Korzybski قد أعرب عن رفضه لهذا الطابع الأنطولوجي للغة في سياق اهتمامه بأهمية إلقاء الضوء على المشكلة النفسية للغة؛ إذ أنه يسند للغة وظيفة نفسية. حيث أن اللغة إن لم تتطور وتواكب تغيرات الواقع وتطور الحضارة؛ فإنها ستكون المسؤولة عن خلق نوع من الرتابة- أو بتعبير باشلار، «العملة الرتيبة»- يحول دون التكيف السليم مع حضارة شديدة التقلب والتغير مثل الأمة الأمريكية.

والحقيقة أن كورزيبسكي كان يريد- كما يعتقد باشلار- أن: «يعارض **أنطولوجيا اللغة l'Ontologie du Langage**، ويريد استبدال الكلمة المُدركة باعتبارها **وظيفة un Fonction**، كوظيفة تحتمل التغيرات والتبديلات دائماً، بالكلمة المُدركة بوصفها **وجوداً Un être**»[1].

ولكن، حتى إن أردنا تحقيق ما يدعونا إليه كورزيبسكي من البلوغ للغة متغيرة، فلا يمكن أن يحدث ذلك عندما نتحدث لغة الحياة اليومية؛ إذ أن هذه الحياة تحجب عنا هذا الطابع المميِّز للغة الشعرية، فأنها تنظر للكلمات كمجرد أدوات للتعبير تقع في مرتبة أدنى من الأشياء التي تعبرعنها، بحيث تهب الأولية والأسبقية للأشياء على الكلمات. في حين أن الكلمات- كما يقول باشلار- كمثل البيوت، «بقبو وعلِّيَّة»، حيث أن: «المعنى المشترك يحيا في الطابق الأرضي، والتجرد في العلية، وحلم اليقظة في القبو. وبين القبو والعلية تكون السلالم، وسلالم اللغة تلك، هي مكان الشاعر، «حياة الشاعر»»[2].

---

(1) Bachelard, ***La Philosophie du Non, P***. 133.

(2) -----------, ***La poétique de l'Espace, P***. 139.

فالشاعر يحرر اللغة من كونها أداة للتعبير أو مجرد لغة إشارية ترمز إلى الأفكار والأشياء، فأنه يكشف عن انفتاح اللغة، التي فيها تكمن ماهية اللغة ذاتها. وهذا يفسر لنا لِمَ يرى باشلار: «الشاعر الحقيقي» بوصفه «**ذي لغتين bilingue**»؛ إذ يتحدث «لغة المعنى» و «لغة الشعر»[(1)].

ويعني ذلك أن الشاعر يملك لغتين: اللغة الشعرية، أو بالأحرى لغة الصورة التي فيها تكمن ماهية اللغة، ولغة المعنى التي فيه تختزل ماهية اللغة في كونها أداة لتوصيل المعاني والتصورات، وعلى مستوى الشعر قد يتجلى ذلك بوضوح في لغة المجاز الذي يحصر الكلمة في المعنى الواحد الثابث، والذي لا تظهر فيه ماهية اللغة. ولهذا، فلا يخلط الشاعر بينهما؛ إذ أن أي ترجمة لإحدى هاتين اللغتين بالأخرى- بالنسبة لباشلار- ما هي إلا عمل فقير[(2)].

وبالتالي، فإن باشلار يلقي الضوء هنا على الجدل بين المعنى والإمكانية داخل كل كلمة، أي «جدل التحجب والانفتاح» للغة[(3)]؛ إذ أنها عبر معناها تنغلق، بينما من خلال التعبير الشعري، تنفتح.

وهذا يعني أن ماهية اللغة قد تظهر أو تتوارى: فإنها بالمعنى تنغلق أو تتوارى، فهي تمثل ماهية حركات الانفتاح والانغلاق Movements of Opening and Closing: فإنها تتوارى حينما ننظر إليها كأداة لتوصيل معان أو تصورات، مؤسسة وجاهزة سلفاً، في حين أنها تظهر في لغة الصورة الشعرية و من خلالها التي تهب اللغة الوجود الجديد؛ إذ أننا: «ننعش اللغة حينما نبدع الصور الجديدة، ذاك هو وظيفة الأدب والشعر---- وفي هذه الحالة، فكل صورة أدبية جديدة هي النص

---

(1) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie***, ***P***. 160.

(2) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 161.

(3) -----------, ***La poétique de l'Espace, P***.199.

الأصلي للغة»(1). فإن جدة الصور وحداثتها هي- بدقة- علامة على الخيال المبدع وفعله المباشر على اللغة، أو بالأحرى هي اللغة نفسها التي تجدَّدت.

فباشلار- إذن- لم يدرك الصورة الأدبية في مجال سابق على اللغة؛ طالما أن لغة الصورة هي التي تحمل الدلالات والمعاني. وكل هذا يرتكز على «انفتاح اللغة»، هذا الانفتاح الذي هو نمو للمعنى؛ ولهذا تبدو الصورة- بالنسبة لباشلار- بالضرورة «**متعددة المعاني Polysémantique**»: «فالصورة الأدبية هي معنى للحالة المتولدة، أي للكلمة- الكلمة المرادة- التي تأتي لتتلقى دلالة جديدة»(2).

وبالتالي، فإن الطابع الماهوي المميِّز للصورة الأدبية يتجلى من خلال الانفتاح على الصورة في وجودها المكتوب، هذا الوجود المكتوب الذي يحمل دلالات إنسانية جديدة. تبدو وكأنها انفجار للغة. ولهذا، فالصورة المُبدعة تثير- ما يُسميه جان بيير روي- «**الثوران اللغوي un Fougue linguistique**»(3) وإن دل ما سبق على شيء؛ فإنما يدل على أن الطابع الخاص للغة والعمل المميز لها يتجلى من خلال النص الأدبي، أو هذا الوجود المكتوب، الذي لم يكن مجرد أسلوبٍ للتعبير؛ وإنما هو- بخلاف ذلك- إنتاج الدلالة. ولهذا، يُنبهنا باشلار إلى أنه: «ينبغي علينا فهم كيف أن اللغة المكتوبة هي **نشاط مستقل une activité autonome**».(4) فاستقلال اللغة الأدبية عند باشلار قد نبع من الارتباط بفكرته عن **كتابة الصورة l'écriture de l'Image**.

ويجدر الإشارة هنا إلى أن باشلار بذلك يمزج الصورة المكتوبة بالصورة المتخيَّلة، بمعنى أن الصورة المتخيَّلة تكون مباطنة في الصورة

---

(1) ------------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, P*. 6.

(2) -----------, *L'Air et les Songes, PP*. 283,288.

(3) Roy, *Bachelard ou le Concept contre l'Image, P.* 55.

(4) Bachelard, *Le Droit de Rêver, P*. 181.

المكتوبة، أو في ذلك الوجود اللغوي الجديد. ومن ثَم، فالصورة الشعرية هي بمثابة تدمير للغة بالمعنى المألوف وإبداع لغة جديدة في آن واحد. ويعني هذا أن هناك فعل الصورة الأدبية على اللغة، وهو ما يطلق عليه باشلار اسم «الجهد اللغوي للصورة»، بمعنى أن الصورة تعمل على تحويل اللغة العادية إلى لغة شعرية مُثقلة بالدلالات الإنسانية. وربما هذا ما دفع رولان بارت- على نحو ما يُصرح الباحث روي- إلى القول بأنه: «يمكن أن يوجد في الإنسان ملكة الأدب، **فعلم الأدب Science de la Littérature** قد ارتبط بالمنطق الرمزي عند الإنسان، أي «بالمنطق العام للدلالات»[1].

وهنا يتبين لنا كيف أن باشلار يؤكد على أن الصورة الأدبية تمارس وظيفتها في تجديد اللغة، على نحو ما شدد على هذه الفكرة في كتابه «الهواء والمنامات» بقوله إن: «وظيفة الصورة الأدبية تتجلى بوصفها الوظيفة الأكثر تجديداً للغة. فاللغة تتطور عن طريق صورها العديدة أكثر من جهدها الدلالي--- بإيجاز، أن الصورة الأدبية تضع الكلمات في حالة حركة، فإنها تردها إلى وظيفتها المرتبطة بالخيال؛ ما دامت الصورة الأليفة مضمرة في الكلمات»[2]. وهذا ما عبَّرعنه في موضع آخر من كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله إن: «الحياة الجديدة في الصورة ترقد في اللغة»[3].

وبناءً على ما تقدم، يرى باشلار أنه من الضروري أن نتيح للكلمات أن تعود إلى شبابها وأن نكتشف قوتها الأصلية التي لا نلتمس لها حضوراً في رؤية اللغة كوسيلة لتوصيل المعلومات العلمية أو كأداة للتعبير في حياتنا اليومية؛ وإنما تتجلى بوضوح في مجال الشعر الذي يمنح للغة حركة جديدة، وكأنه يمنحها الشباب والجدة والحيوية، بحيث

---

(1) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l'Image, PP***. 142- 143.

(2) Bachelard, ***L'Air et les Songes,PP***. 284- 285.

(3) -----------, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 320.

يهب- أيضاً- دلالة مُجدَّدة لعالمنا؛ وذلك حينما تُلقي كلمات الحالم أوالشاعر ضوءاً ساطعاً على العالم.

فباشلار يبقى مفتوناً بقوة الكلمة أو الصورة الشعرية على جذبنا خارج المجال النفعي في التعامل مع العالم، بحيث تنقلنا إلى العالم الأصلي، الذي فيه ينبثق وعينا بأنفسنا وبعالمنا. فإنها تمثل العودة إلى الوطن الحقيقي، أي إلى إنسانيتنا، إنها تضعنا في الوجود.

ولهذا، فالكلمة الشعرية تتحدث إلينا- بالصورة الشعرية- وترغب في أن تُسمع وتُفهم. وهنا يكمن الحوار الذي يميز اللغة الشعرية بوصفه قدرة توصيل شيء ما لفهمنا والمشاركة فيه. ففي الحوار يصبح كلٌ من المضيف (أي خيال الشاعر) والضيف (أي الطبيعة) على علاقة وثيقة؛ إذ أنهما يشاركان معاً في التجديد الدائم لعالمنا ووجودنا الإنساني. فإننا- إذن- يمكن أن نحيا حياة حقيقية فقط في العالم (أي عالم الصورة) الذي يُفصح لنا عن ذاته، والذي تُصبح فيه اللغة- بدورها- هي الوسيط بين الخيال والطبيعة، أي أنها العنصر الثالث في عملية التطعيم كما ورد بيانه تفصيلاً.

وعلى ضوء ما تقدم يتبين لنا أن الخيال الإنساني يتيح لنا الدخول في عالم اللغة، فأن تكتب أو تتحدث يعني أن تستحضر الكلمات التي- بمجرد أن تُنطق أو تُكتب- بمجرد أن تأتي إلى الوجود، فإنها تتخذ مكاناً ينبغي علينا الدخول فيه والانفتاح على انبثاق المعنى الجديد.

هذا المعنى الجديد الذي لا يتحقق في أي مستوى من اللغة، ولكن في لغة الشعر، وهذا ما صرح به باشلار قائلاً: «مع العمل الحاضر- أي كتاب «شذرات عن شاعرية النار»- أريد أن أخطط لشاعرية اللغة، وأبين أن الشعر يؤسس لغة مستقلة، ويمكننا بذلك التحدث عن إستطيقا اللغة **une esthétique du Langage**»[1]. فالجمال الخاص أو

(1) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, P.*** 36.

البعد الجمالي للصورة الشعرية يولد في اللغة، عن طريق اللغة، ومن أجل اللغة.

ومن ثَم، فقد جاء اهتمام باشلار بالخيال الشعري في ثنايا اهتمامه باللغة؛ طالما أن الخيال يكون على الدوام نشط في مجال التعبير أو اللغة الشعرية. هذه اللغة الشعرية التي شبه باشلار تجدُّدها وحيويتها بصورة مجازية، ألا وهي العنقاء؛ وذلك حينما نظر للغة بوصفها «**عنقاء الشاعر le Phénix du Poéte**». وهذا نفس ما عبَّر عنه أحد الشعراء في قصيدته «خلود النار» بقوله: «العنقاء تتحدث إلى النار»[1].

وكأن هناك حواراً بينهما (أي بين العنقاء والنار) وعلاقة حميمة تربطهما؛ فبالنار تحرق العنقاء نفسها ومن رمادها تنبعث مرة أخرى في قمة جمالها وشبابها. فالعنقاء هى- حقاً- رمز الخلود الذي يحيا ويدوم ويبقى، رمز اللغة الشعرية المتجددة دوماً، أي رمز للغة التي تجلب إلينا كل ما هو جديد في الصور الشعرية ومن خلالها. ومن ثَم، فعنقاء الشاعر لا تتكشف إلا في الكلام الملتهب، أي في القصائد»[2].

ويعني هذا أن الصورة الشعرية هي انبثاق للغة؛ ولهذا فإننا حينما نحيا القصائد التي نقرأها؛ فإننا نحيا خبرة الانبثاق والبزوغ لماهية اللغة. فعن طريق اللغة الشعرية- إذن- تتدفق موجات الجدة فوق بحر الوجود. فالوجود الجديد للغة يحمل الميلاد الجديد للعالم من خلال الصورة الشعرية.

والجدير بالذكر أن فهم الصورة الشعرية لا يقتصر على اللغة فحسب؛ بل ينسحب كذلك على أحلام اليقظة، التي تتيح للصورة الشعرية أن تُدرك في تألقها على نحو مباشر، ففي أحلام اليقظة يكون العقل قادراً على الاسترخاء بينما تظل الروح يقظة بدون توتر هادئة ونشطة.

---

(1) Ibid., ***P***. 87.

(2) Ibid., ***PP***. 72- 78, 104.

2- حلم اليقظة بوصفه إدراكاً لتألق الصورة الشعرية:

لقد تبين لنا أنه إذا كان فهم الصورة الشعرية عند باشلار لا يمكن أن يحدث إلا بالرجوع إلى ماهية اللغة بوصفها ذلك الطريق الذي عليه- ومن خلاله- ينبثق الوجود ويتجلى عبر طبيعته المادية؛ إلا أن الصورة الشعرية بدورها تتيح لماهية اللغة أن تنبثق وتتجلى. فبدون الصورة الشعرية لا تستطيع اللغة أن تعود إلى شبابها، ولا أن تنفتح مطلقاً بوصفها وجوداً لغوياً جديداً يلقي ضوءاً ساطعاً على العالم والروح الإنسانية. ولكن، ما الذي تتوحد الصور الشعرية من أجل التعبيرعنه؟ وما الذي يكون حاضراً في الكلمات؟

يُجيب علينا باشلار بعبارته الموجزة في مستهل كتابه «شاعرية حلم اليقظة» بقوله إنه: «**حلم اليقظة الشعري la Rêverie poétique**، أي حلم اليقظة الذي يتم التعبير عنه بالشعر، والذي يضعه الشعر على منحدر يمكن أن يتبعه فيه وعي [أي وعي القارىء] آخذ في النمو[1]»[2].

ويعني هذا أن الذي تنتظم وتتوحد وتتآلف الصور من أجل التعبير عنه بطريقة إبداعية جديدة ما هو إلا حلم يقظة هذا الحالم أو الشاعر الحقيقي، الذي يُقيم حواراً حميماً مع العالم من خلال الانفتاح عليه في ظهوره، بحيث يُفصح له العالم عن ماهيته حتى أننا حينما يتحدث الحالم لا يمكننا معرفة من الذي يتحدث أهو الحالم نفسه أم العالم؟! فهنا تحتشد وتجتمع عناصر العمل الفني في الخيال الشعري: الحالم، والعالم، والكلمة، بل وحتى الصورة التي تكتسب كل ثقلها

---

(1) قد عبَّر باشلار عن نفس هذا المعنى في موضع آخر بقوله: «إن حلم اليقظة مع الشاعر هو الحلم الذي كُتب». Bachelard, *La poétique de la Rêverie*, *P*.77.

(2) Ibid., *P*. 5.

الشعري عندما يكون من المستحيل الإجابة على السؤال السابق. فهذه الاستحالة تنبع من أن الحالم هو مركز لإبداع كلماته التي أصبحت تعبير عن العالم نفسه[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لا يمكن التعبير عن هذه العلاقة الحميمة، أو بالأحرى خبرة انفتاح الحالم على العالم إلا من خلال الشعر؛ طالما أن الشعر يجعل حلم يقظة الشاعر مكتوباً، أي متجسداً، ومعبراً عنه بشكل عياني في الصورة الشعرية ومن خلالها، أو هذا الوجود المكتوب. بمعنى أن الشعر يتيح لحلم يقظة الحالم أن يُصبح قريباً منا بشكل عياني بحيث يكون حاضراً في الكلمات، أو في هذا الوجود اللغوي الجديد؛ إذ يضعه على منحدر الطريق الذي يتبعه فيه وعي المتلقي، بحيث لم يكن أمامه سوى أن يسير معه على الطريق وأن يشاركه حلمه وينفتح عليه وينصت إلى الصوت المنبعث منه في لغة الصورة الشعرية ومن خلالها.

ومن ثَم، فحلم اليقظة ما هو إلا تعبيرٌ عن: «عالم في انبثاق a Universe in Emanation.»[2] ويُفهم من ذلك أنه مع أحلام اليقظة التي تمس العالم الخارجي ننفتح على هذا العالم في تجليه وانبثاقه، على النحو الذي نتخطى فيه ثنائية الكون والكون الصغير، أي العالم والإنسان؛ طالما أننا نحلم على الدوام بالعالم. فيأتي حلم يقظة الشاعر بالعالم ويتخذ- بتعبير باشلار-: «مكانه في هذا الكون الهائل الذي هو الورقة البيضاء»[3]. وينبغي أن نلاحظ أن حلم اليقظة هنا هو حلم اليقظة الذي يُكتب، أي الذي قصد أن يكون مكتوباً، والذي يعمل بدوره على إنعاش وإثراء التعبير المكتوب. وبالتالي، فعن طريق حلم اليقظة تُصبح الصورة الشعرية مُدركة بوصفها وجوداً جديداً للخيال.

فحلم اليقظة- إذن- أكثر من مجرد طريقٍ لفهم الصورة الشعرية؛

---

(1) Pariente, ***Le Vocabulaire de Bachelard, P***. 22.

(2) Edward, «Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination», ***P***. 20.

(3) باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة***، ص 9.

وإنما هو حالة نفسية مبدعة. ولبيان ذلك ينبغي إلقاء الضوء أولاً على علاقته **بالحلم الليلي le Rêve**. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما هي أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما في ظل هذه العلاقة؟

الجدير بالذكر أن باشلار قد ركز بوجه خاص على أوجه التمايز بينهما؛ إذ قدم لنا إجابة واضحة عن كيفية إدراك الاختلاف بينهما. فباشلار يؤكد على مدى التمايز بينهما الذي يتعذر تخطيه، والذي من خلال إظهاره سوف يتجلى لنا بوضوح الطابع المميِّز لحلم اليقظة بوصفه مُبدعاً. ففي الحقيقة يرى باشلار أن علماء النفس يهتمون اهتماماً كبيراً بالحلم الليلي الغريب؛ في حين أنهم لا يركزون انتباههم على أحلام اليقظة التي لا تعدو من وجهة نظرهم سوى: «أحلام غامضة، دون تركيب، دون تاريخ، دون ألغاز»[1]. وهكذا، فأحلام اليقظة- بتعبير علماء النفس-: «مادة ليلية منسية في وضح النهار»[2].

ولكن، باشلار- بخلاف علماء النفس- يهتم بالتمييز بين الحلم وأحلام اليقظة، وفي طيات ذلك التمييز يسمي الحلم بالسلبية، وقد عبَّرعن ذلك بقوله: «لقد تساءل البعض، عما إذا كان هناك- حقاً- وعي في الحلم. فإن غرابة الحلم تدفعنا إلى الاعتقاد بأن هناك ذاتاً أخرى تحلم فينا. ونعبر عن ذلك بقولنا «لقد زارني حلم»[3]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تلك العبارة الموجزة السالفة» لقد زارني حلم «هى بمثابة علامة على السلبية التي تُميز الأحلام الليلية؛ إذ أننا حينما نستيقظ من منامنا، أي حينما تنتهي أحلام الليل في وضح النهار نجعلها مجرد قصص، وحكايات قديمة، مغامرات من عالم آخر نرويها بالكثير من الأكاذيب والأشياء التي تزيد من غرابة مغامرتنا في مملكة الليل.

وهنا يتساءل باشلار: «هل لاحظتم شكل المرء الذي يقص

(1) نفس المصدر السابق، ص 13.

(2) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(3) نفس المصدر السابق، ص 14.

حلمه؟ يبتسم لمأساته، لمخاوفه. يتلذذ بذلك. ويريد أن تتلذذوا أيضاً معه------ ويعلق باشلار على هذه العبارة الأخيرة بقوله، إني أعترف بأن القاص لحلمه يضايقني غالباً. إذ أنه لو كان صاحب هذا الحلم؛ لكنت أوليت اهتماماً لحلمه. ولكن حينما استمع إلى سرده المعظم بحماقة ! لم أبلغ بعد إلى معرفة سبب الضجر الذي أعاني منه عند سماعي لحكايات أحلام الآخرين، معرفة نفسية. احتفظ ربما بخامة عقلانية. فأنا لا أتابع بكل هدوء حكاية غير متماسكة على نحو واضح. كما أشك دوماً في أن يكون جزء مما يُحكى لي مخترعاً من قِبل صاحبه»[1].

ويتضح لنا من ذلك أن قاص الحلم الليلي يتلذذ أحياناً بحلمه شأنه شأن الإنسان الذي يتلذذ بقيامه بعمل مميَّز وخاص. وكأن حلمه يعد بمثابة ميزة خاصة يختص بها وحده عن سائر الناس الآخرين، ولكنه كم يفاجأ عندما يخبره المحلل النفسي بأن هناك حالمين آخرين يتسمون بنفس هذه الميزة. وبالرغم من كل هذا لا يجب- كما يُطالبنا باشلار- أن نسقط في وهم قناعة الحالم بأنه عايش حقاً الحلم الذي يرويه لنا. فلا يوجد مطلقاً تماثل بين الذات التي تروي والذات التي حلمت، أي أنه ليس هناك ذات في الحلم: «ففي الحلم تفقد الذات وجودها، فنحن حالمون بدون ذات»[2]. وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى بقوله: «إذا ما سألنا الحالم إن كان متأكداً من كونه الموجود الذي يحلم حلمه؟ فالحالم، الحالم الحقيقي الذي يجتاز جنون الليل، هل هو متأكد أنه هو نفسه؟ فبالنسبة لنا نشك بذلك»[3].

فالحالم بالحلم الليلي إذن لا يتدخل في أحداث الأحلام، وكأنه قد استسلم لما يُملى عليه من أحلام، بحيث يكون موقفه سلبياً؛ إذ يبدو كالمشاهد الذي يتابع أحداث تجري أمامه، وهذا ما عبَّر عنه الباحث

(1) نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

(2) نفس المصدر السابق، ص 127.

(3) نفس المصدر السابق، صفحات 23-24.

يوسف ميخائيل أسعد بقوله: «إنه [أي الحالم] يكون كالمتفرج على الأحداث التي يتضمنها الحلم الذي يتراءى له»[1].

وبالتالي، ليس هناك ارتباط بالصورة في الحلم؛ طالما أننا لا يمكننا تحديد وتعيين الذات في الحلم، في حين أننا نلتمس حضوراً قوياً للذات التي تتمركز حول موضوعها في حلم اليقظة، وهذا ما عبَّرعنه باشلار بقوله: «بينما الحالم بالحلم الليلي يكون كمثل الظل الذي فقد أناه، فإن الحالم بأحلام اليقظة----- يكون قادراً على وضع الذات في مركز حلم- الأنا.

بتعبير آخر، إن حلم اليقظة هو النشاط الحلمي الذي فيه يوجد ويبقى بصيص الوعي. بإيجاز، إن الحالم بأحلام اليقظة يكون حاضراً في حلم يقظته»[2].

وينبغي أن نلاحظ هنا أن هذا هو الفرق الجذري بين الحلم الليلي وحلم اليقظة: ففي حين يفقد حالم النوم كل إرادة واعية، نجد حلم اليقظة بوصفه نشاطاً حلمياً فيه بصيص من الوعي Glimmer of a Consciousness؛ بحيث يكون الحالم هنا حاضراً في حلم يقظته. حتى عندما يهبنا حلم اليقظة انطباع الهروب من الواقعي؛ فإنه يُدرك جيداً أنه يصبح الغائب الحاضر؛ فهو غائب بجسده حاضر بروحه اليقظة، النشطة، أي أنه يصير روحاً. فبفضل حلم اليقظة- إذن- تتميز الذات بالوعي اليقظ أو- بتعبير باشلار-: «**الإرادة التي تحلم la Volonté qui rêve**»[3].

فهنا ينظر باشلار لحلم اليقظة بوصفه وجوداً أكثر حيوية لنشاط الخيال المبدع من الحلم الليلي. ففي حلم اليقظة أحاول أن أكون ملاحظاً

(1) يوسف ميخائيل أسعد، *أحلام اليقظة ما لها وما عليها* (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، سنة 2000م)، ص 116.

(2) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, PP***. 128- 129.

(3) -----------, ***L'Air et les Songes, P***. 110.

للصور، التي تتدفق عبر «حالة شبه- الوعي semi-Conscious state». فحلم اليقظة هو الوقت اللعبي playful Time بالنسبة لباشلار حيث يمكن للمرء فيه أن يقترب من حالة الدهشة التي حدثت لنا خبرة بها في الطفولة.

فباشلار يدفعنا ويُغرينا- كما يصرح جوان سترود- بأن ننظر للعالم من جديد- في الصورة الشعرية ومن خلالها- «بالأعين المندهشة والبريئة لطفل ما the innocent and wondering eyes of a child»[1]. وربما لهذا السبب، قد استخدم باشلار- كما تُفسر الباحثة ماري جونس- صفة «حلمي **(onirique)** oneiric»؛ كي يوضح الخصائص المميِّزة أكثر لحلم اليقظة أكثر من «اللاوعي inconscious»؛ طالما أن الحالم في أثناء حلم اليقظة يكون في المنطقة الوسطى بين اللاوعي والوعي العقلاني[2].

ولهذا، فإن الحلم الليلي ليس هو الشرط الأنقى والضروري للإبداع الخيالي؛ «فالذات المتخيِّلة يجب أن تكون يقظة في إبداعها الخاص، بوصفها إبداعية»[3]. فالحالم بأحلام اليقظة يدرك جيداً أنه هو نفسه من يؤصل حلم يقظته.

فحينما يمارس خياله في أثناء حلم يقظته ينفصل عن العالم على النحو الذي ينفتح به بمعنى ما على هذا العالم في مباشرته وانبثاقه. ومن ثَم، فإن الحالم بأحلام اليقظة يكون واعياً لذاته بوصفه مُبدعاً. بتعبير آخر، إن الحالم أو الشاعر الحقيقي يعبر أثناء حلم يقظته عما قد يعجز عن التعبير عنه أثناء يقظته؛ بحيث يأتي تعبيره في هيئة إبداع جديد عما ينفتح عليه في باطنه أو في طبيعته الخفية؛ بل وفي إفصاحه عن ذاته، أي ينفتح على العالم الذي يُعيد إبداعه من جديد بما يُضفيه عليه من طابع شاعري

---

(1) Joanne Stroud, «Gaston Bachelard: the Hand of Work and Play», *P*. 4.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 95.

(3) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, PP***. 129- 130.

لا يمكن إنكاره حينما ينقله إلى هـذا الوجـود اللغـوي الجديـد، أو هـذا الوجود المكتوب.

وهذا ما عبَّر عنه باشلار بعبارته الموجزة في كتابه «الماء والأحلام» بقوله إن: «الصور الشعرية ترتبط بأفق أحلام اليقظة المادية التي تـسبق التأمل **la Contemplation**»[1].

فهنا يؤكد باشلار على علاقة حلم اليقظة بالخيال الشعري؛ إذ أنهما يشتركان في الانفصال عن المباشـر، أو بالأحرى عن هذا الواقع المباشـر؛ بل وعن المرئي لا لشـيء إلا للانفتاح على العالم الذي يكـشف لـه عـن ماهيته. وهذا يستدعي إلى أذهاننـا كلـمات روبـرت ويلـسون Robert Wilson[2] عن الحلم وعين العقل التـي تـستحق الاقتبـاس برمتهـا؛ إذ يصـرح قائلاً: «إننا نولد نحلم---- ولهذا، ينبغـي علينـا أن نـتعلم أن نرى وأعيننا مغلقة. فقط الأعمى هو الذي يرى حقاً. والأصم وحده هو الذي يسمع»[3].

حقاً، إننا حينما نغمض أعيننا؛ فإننا نرى العالم في حقيقته أو طبيعته الأساسـية بعين أخرى ألا وهي عين الخيال والحلم التي تتجاوز المرئـي أو الواقعي متجهـةً نحـو اللاواقعـي الـذي يقودنـا- بـدوره- إلى فهـم الواقعي على نحو جديد. فهناك لحظات في حياة الشاعر حيث يستوعب حلم اليقظة الواقعي نفسه؛ بحيث يصبح العالم الـواقعي مـستغرقاً في- ومندمجاً مع- **العالم الخيالي le Monde imaginaire**. وفي هـذا الـصدد يمدنا شيللي- كما يذكر باشلار في «شاعرية حلم اليقظة «- برؤية حقيقية

---

(1) -----------, *L'Eau et les Rêves*, ***P***. 11.

(2) روبرت ويلسون: رجل مسرح شامل، فهو مخـرج، وراقـص، وكاتـب مـسرحي، ومـصور، ونحـات، وفنـان تليفزيـوني، ومهنـدس صـوت، ومـصمم ديكـور، ومصمم إضاءة، ومصمم رقصات وملحن.

(3) Arthur Holmberg, ***The Theatre of Robert Wilson*** (Cambridge: Cambridge University, press 1996), ***P***.156.

في الفينومينولوجيا؛ وذلك حينما يقول إن: «الخيال يكون قادراً على أن يجعلنا نبدع ما نرى------ ويجب على **فينومينولوجيا الإدراك الحسي** **la Phénoménologie de la Perception** نفسها أن تترك مكانها للخيال المبدع»[1]. فعن طريق الخيال ووظيفته اللاواقعية ندخل في حلم اليقظة الذي ينفتح على العالم ويراه بعين الخيال، أي بالعين المبدعة لكل ما هو جديد.

وبناءً على ذلك، يُذكرنا باشلار بأن حلم اليقظة- بخلاف الحلم- لا يمكن سرده؛ وإنما يجب أن نكتبه، «أن نكتبه بانفعال، وأن نحياه من جديد بأفضل مما كان؛ إذ أننا حينما نكتبه؛ فإننا نمسه هناك في هذا الوجود المكتوب [أي القصيدة] من جديد، الذي يكفل له البقاء والدوام»[2].

والحقيقة أنه إذا كانت الصورة الشعرية هي التي تكفل الدوام والبقاء لحلم اليقظة، بل وتضمن له تجدده وحيويته؛ إلا أن حلم اليقظة- بدوره- هو الذي يتيح للصورة الشعرية أن تُدرك في تألقها على نحو مباشر؛ ما دام: «في أحلام اليقظة يكون العقل قادراً على الاسترخاء، بينما تظل الروح يقظة بدون توتر هادئة ونشطة»[3].

فحلم اليقظة ليس مجرد حلم نهار فحسب؛ إنه أكثر من مجرد لعب حر للعقل بالموضوعات؛ وإنما هو مهمة الروح، فإنه لا يتيح للصورة الشعرية أن تُدرك في تألقها ومباشرتها فحسب؛ وإنما تتيح للصورة- أيضاً- أن تنبثق في وعي المتلقي حينما يشارك في عالمها؛ وذلك على أساس أن: «أحلام اليقظة قد أصبحت داخل الشاعر أحلام اليقظة التي تعمل، أي أحلام اليقظة التي تُحقق الوجود الأليف، والتي يستطيع الشاعر أن

---

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 16.

(2) نفس المصدر السابق، صفحات 10-11.

(3) Bachelard, ***The Poetics of Space, P***. XVIII.

يضعها فينا ويجذرها بداخلنا»[1]. فعن طريق حلم اليقظة- إذن- الذي يتجسد أو يصبح حاضراً في الصورة الشعرية ومن خلالها يكون هناك حضوراً للذات التي تتخيل في قمتها، أي في حالة اليقظة على النحو الذي ترتبط فيه بموضوعها أو بالصورة الشعرية: «فحلم اليقظة الشعري ينصت، والوعي الشعري ينبغي أن يسجل ويدون»[2].

ومن الملاحظ هنا أن باشلار لا ينظر لحلم اليقظة بوصفه طريقاً لفهم الصورة الشعرية وإدراكها فحسب؛ وإنما يلقي الضوء- أيضاً- على دوره الهام في تكوين الذكريات، وقد عبَّر عن ذلك في كتابه «الهواء والمنامات» بقوله إن: «**الدهشة l'émerveillement هي حلم يقظة لحظي une Rêverie instantanée**. ومن ثَم، فالذات تكون قادرة على إنعاش أحلام يقظتها وإعادة أحلامها من جديد بالرغم من حوادث الحياة الحسية، ورغماً عن بدء حياتها الخيالية من جديد. فالتأمل يوجد الذكريات أكثر من توحيد الإحساسات. إنه يكون أكثر تاريخاً من كونه مجرد مشهدٍ عابرٍ. فعندما نعتقد أنه مُتأمل لمشهد هائل الثراء، فإنه يُثرينا بأكثر الذكريات تنوعاً. وأخيراً، يأتي التمثل. ومن ثَم، فالخيال الشكلي يشترك في تأمل الأشكال المميِّزة، مع الذاكرة، أي مع هذا الزمان الصادق والمعروف جيداً»[3].

فهنا يلقي باشلار الضوء من جديد على علاقة الخيال بالإدراك الحسي، أو بالأحرى بين العالم الخارجي المدرك حسياً والعالم الباطني للخيال، بحيث ينظر إلى هذه العلاقة في ظل حلم اليقظة بوصفها مبادلة خيالية تتم بين الواقعي والخيال؛ على أساس أن الشاعر يدعي دائماً بأنه: «يمس الواقعي حتى عندما يتخيل»[4].

---

(1) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, P***. 33.

(2) -----------, ***La poétique de la Rêverie, P***. 6.

(3) -----------, ***L'Air et les Songes, P***. 193.

(4) ------------, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 231.

ولكنه يمس أو يطرق الواقعي على النحو الذي يعبر عنه كوجود جديد أو كحضور جديد بها يُضفيه عليه من طابع شاعري ودلالات إنسانية؛ بحيث يصبح جزءاً من عالمنا الإنساني يتجذر بداخلنا؛ وذلك لأن حلم اليقظة يبقى: «في العالم، أمام موضوعات العالم. إنه يجمع العالم حول الموضوع، في الموضوع»(1). بمعنى أن حلم اليقظة يجعل الذات تتمركز حول موضوعها على النحو الذي تتآلف وتنسجم فيه مع موضوعها.

ولهذا، يرى باشلار أنه من الضروري لفينومينولوجيا الخيال أن تدرس حلم اليقظة بوصفه فعلاً إبداعياً، أي باعتباره حلم النهار الإبداعي الذي يتوسط ذلك التفاعل المتبادل بين الواقع الخارجي (أي الإدراك الحسي) والواقع الباطني (أي الخيال)؛ طالما أنه يستمد من العالم موضوعاته ولكن على النحو الذي يتجاوز فيه هذا العالم؛ كي يعبر عنه في صورة إبداعية جديدة، تُعيد إبداع العالم بموضوعاته.

وبالتالي، فإن حلم اليقظة يكون مُخصباً بالذكريات التي تُصبغ بالإبداعية، أي بذلك الذي يُساعدها على أن تبدأ حياتها الخيالية من جديد؛ ما دام أنه (أي حلم اليقظة) يتخذ العالم بوصفه رفيقاً في رحلة حلمه، أو في تلك الرحلة الخيالية، التي فيها يضع الحالم أو الشاعر نفسه في العالم حتى يتجلى وينبثق له هذا العالم عبر تحدثه إليه.

وبناءً على ذلك، فالخيال يُحي ويُنعش من الذاكرة أحلام اليقظة القديمة من جديد؛ وذلك لأن الذكريات الهامة لها قيمتها الخاصة بوصفها خبرة خيالية. فحلم اليقظة- إذن- يتيح لنا أن نحيا ماضينا من جديد على نحو واقعي؛ على أساس أنه: «منذ أن يتذكر المرء، فإن الماضي يُدرك ببساطة في حلم اليقظة بوصفه قيمة الصورة الشعرية ذاتها----- ولهذا، فإن أحلام اليقظة هي اللوحات التي تحمل طابع ماضينا»(2).

------------, *La poétique de l'Espace, P*. 87. (1)

Bachelard, *La poétique de la Rêverie, PP*. 89 – 90. (2)

بمعنى أننا حينما نستدعي الماضي أونتذكره في حلم يقظة؛ فإنه يعمل على تجديد وإحياء وإنعاش هذا الماضي كوجود جديد.

ويسوق لنا باشلار في هذا الصدد مثالاً عن حالم البيت كما جاء بيانه في كتابه «شاعرية المكان»: فحلم اليقظة هنا يتعمق إلى حد أن مجال سحيق ينفتح أمام حالم البيت، مجال يجتاز أقدم ذكريات المرء. فالبيت هنا يتيح لنا استعادة لمحات من حلم يقظة يُضيء العلاقة بين الخيال والذاكرة. فمن خلال حلم اليقظة تتداخل البيوت التي عشنا فيها ونحتفظ بكنوز الأيام الماضية. فحينما نسكن بيتاً جديدا (أي سكنى صورة البيت)، ترتد إلينا ذكريات بيت الطفولة، بحيث نتوقف عند مرحلة معينة من الطفولة لا نستطيع تجاوزها.

ومن ثَم، فإن الأماكن التي عشنا فيها حلم يقظتنا تُعيد تأسيس نفسها في حلم يقظة جديد، فإننا نحيا ذكريات عن البيوت القديمة التي كنا نقيم فيها من جديد. بحيث تتيح أحلام اليقظة لبيوت الماضي أن تدوم وتبقى معنا كأحلام.

وبالتالي، فالبيت يحمي حلم اليقظة والحالم؛ بل ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء؛ إذ أنه واحد من أهم القوى التي تدمج ذكريات وأحلام الإنسان معاً، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هو حلم اليقظة. فإننا- بذلك- عندما نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، فإننا ننخرط في ذلك الدفء الأصلي المنبعث من البيت، بحيث يحيا الإنسان المحمي في داخله.

ومن ثَم، فحلم اليقظة عند باشلار بمثابة حلقة الوصل التي تربط الذكريات المُستعادة ومعايشة تلك الذكريات من جديد، بحيث يصبح البيت- المُستعاد في حلم اليقظة- هنا هو الحاضر الغائب: حاضر في حلم يقظة جديد تتجدد معه أحاسيسنا ومشاعرنا إزاءه، وغائب لأنه يُعد شيء من الماضي أو شيء متذكر لم يعد له وجوداً واقعياً. فحلم اليقظة- إذن- ينقل الحالم من حالة السكون والثبات إلى حياة الحركة والنشاط. وهذا ما شبهته صاند بالطريق الذي عليه نصبح في حالة حركة نشطة بقولها: «أي شيء

أجمل من الطريق؟ ! إنه رمز وصورة لحياة نشطة ومتنوعة»[1].

فبالنسبة لباشلار، تبلغ سمات المأوى حداً من البساطة ومن التجذر العميق في اللاوعي يجعله يُستعاد بمجرد تذكره، أكثر من محاولة وصفه؛ إذ أن البيوت التي نعود إليها في أحلامنا تنفر من كل وصف، فوصفها يشبه محاولتنا تفريج الزوار عليها. فقد نستطيع أن نحكي كل شيء عن الحاضر، ولكن، ماذا عن الماضي ! فبيت الطفولة يجب أن يحتفظ- إذن- بظلاله، التي لا نلمحها ولا نشم رائحتها إلا في الشعر. فكل ما يقوله- ويستحضره- لنا عن بيت الطفولة يكون كافياً لجعلي في حالة حلم يقظة، أي ليضعني في الأحلام حيث أجد السعادة في إحياء ذكرى الماضي بشكل إبداعي جديد. وعندئذ يأمل الشاعر أو هذا الحالم أن تمتلك صفحته الرنين الصادق الذي نصغي من خلاله إلى أبعد ذكرياتنا. ولهذا، على نحو ما صرح بذلك سان- بوفSainte- Beuve قائلاً: «دع الصورة تطفو بداخلك، دعها تعبر بلطف ورشاقة، فأقل القليل منها يكفيك»[2].

ومن ثَم، فعن طريق حلم اليقظة تظل طفولتنا حية بداخلنا، بل إن وحدة الذاكرة مع حلم اليقظة- أيضاً- تحفظ للأشياء دوامها وبقائها، بل وتكفل لها الجدة والحيوية عند إحيائها من جديد في الصورة الشعرية. وربما هذا ما دفع باشلار إلى القول بأن: «الشعر يقدم لنا الصور على النحو الذي نتخيلها في «**الدفعة الأوَّلية l'initial élan**» للشباب»[3].

ويعني ذلك أن ما قد يصبح مجرد شيء مضى في حياتنا الأولى المبكرة، أي في طفولتنا يُعاد تخيله ونستدعي ذكراه في ثنايا أحلام اليقظة، بحيث تصبح الذاكرة هنا ذاكرة مثالية تستحضر الشيء- عن طريق الخيال- على النحو الذي تهبه الحياة من جديد، وعلى النحو الذي تنفتح

---

(1) باشلار، *جماليات المكان*، صفحات 38- 40.

(2) نفس المصدر السابق، ص 38.

(3) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, P***. 47.

عليه. فوحدة الذاكرة والخيال داخل حلم اليقظة يمكنها أن تُبدع الوجود الجديد للعالم وللطبيعة، والذي فيه تنفتح لنا ماهيتهما.

ومن ثَم، ففي حلم اليقظة يكون الحالم مُنغمساً ومستغرقاً في حلم يقظته، والذي فيه يقابل العالم، العالم في ذاته. ولهذا، لا نندهش حينما نستمع إلى باشلار يقول بأن: «رجل حلم اليقظة وعالم حلم يقظته يكونان قريبان إلى حد أنهما يمسان بعضهما بعضا، يتخلل بعضهما بعضا- ---- بحيث يمكننا أن نوجز» أنا «حلم اليقظة بقولنا: أنا أحلم العالم؛ ولذلك فالعالم يوجد بوصفه» أنا «أحلمه»[1]. فهنا نلمح حضوراً قوياً لأنطولوجيا الخيال عند باشلار في حالة حلم اليقظة التي تجعل الحالم متشابه مع العالم على النحو الذي ينصهر كلٌ منهما في الآخر، وفي نفس الوقت يعد فيه الحالم مُبدعاً. فمع حلم اليقظة يبلغ الحالم إلى الحالة المثالية للوجود التي يعبر عنها عن طريق الإبداع الخيالي.

وينوه باشلار هنا إلى أن حلم اليقظة يقودنا- أيضاً- إلى ذكريات طفولتنا الخاصة، وقد صرح بذلك قائلاً إن: «أحلام اليقظة الخاصة بالطفولة ترتد بنا إلى **جمال الصور الأولى La beauté des images prmières**»[2]. وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى في موضع آخر بقوله إن: «الشعر، في وظيفته الكبرى، هو أن يمنحنا القدرة على استعادة مواقف أحلامنا الخاصة»[3].

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن بإمكاننا أن نحيا ماضينا وذكرياتنا من جديد عن طريق الاستعانة بالصورة الشعرية التي تشع بحلم يقظة الشاعر، الذي ما هو إلا تعبيرٌ عن خبرة الانفتاح على العالم والروح الإنسانية. ومن ثَم، فأحلام اليقظة تجعل المتلقي قادراً على استعادة ذكرياته، وعلى طفو خبراته الماضية الكامنة في اللاوعي إلى الوعي؛ إذ أن

---

(1) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, P***. 136.

(2) Ibid., ***P***. 87.

(3) -----------, ***La poétique de l'Espace, P***. 33.

اللاوعي بمثابة المخزن الذي تترسب فيه خبرات الطفولة أو حياتنا الأولى المبكرة. حيث أن تلك الخبرات لا تختنق وتتلاشى؛ بل تختزن منتظرة الفرصة المناسبة للطفو إلى سطح الوعي. ولا يتحقق ذلك إلا في حالة انغماس الحالم في حلم يقظته الذي يتيح لذكرياته أن تتدفق وتنبثق في وعيه بحيث يأتي تعبيره عنها في هيئة إبداع جديد[1].

والجدير بالذكر أنه إذا كان باشلار قد أسند هذه القدرة الخاصة على استعادة ذكريات طفولتنا إلى حلم اليقظة؛ على أساس أن: «حلم اليقظة هو تقوية لذاكرة الخيال»[2]. إلا أن المحلل النفسي فرويد قد عزى هذه الوظيفة من قبل للحلم الليلي؛ وذلك حينما صرح في كتابه «تفسير الأحلام» قائلاً إن: «الأحلام هي إعلان عن ماضي الإنسان[3]»[4]. فطفولتنا بالنسبة لفرويد هي التي تطفو باندفاعاتها المكبوتة في الحلم، وطفولتنا هي طفولة الإنسانية، مختصرة في طفولة الشخص. فالحلم بوصفه فهارس Indexes يصبح- بذلك- أفضل أسلوب للاقتراب من معرفة النفس اللاواعية التي تنطوي على ذكرياتنا وماضينا، فهو بمثابة تحدث عن الوجود الإنساني اليقظ.

وينبغي التنويه هنا إلى أنه بالرغم من تأكيد باشلار على وجود التمايز بين الحلم وحلم اليقظة؛ إلا أنه يقر باستمرار على وحدة الحياة

---

(1) يوسف ميخائيل أسعد، ***أحلام اليقظة ما لها وما عليها***، ص 38.

(2) ------------, ***La poétique de la Rêverie***, ***P***. 96.

(3) وهذا نفس ما اثبته الدكتور ناثانيل كليتمان Nathaniel Kleitman تجريبياً في مختبره في جامعة شيكاغو؛ إذ استخدم جهاز «مرسمة موجات الدماغ the electroencephalograph» ومقعد إلكترود (أي ذو قطب كهربي) صغير ووصلهم بالقرب من عين ودماغ موضوع التجربة، وقد نجح في التسجيل على ورقة الجهاز المتحركة كلاً من حياة ونبضات الحالم، واكتشف أن رؤى الحالم تُنقل أولاً إلى الذاكرة. Christofides, «Bachelard's Aesthetics», ***P***. 264.

(4) نقلاً عن: تامر إسماعيل سفر، «مدخل إلى سيكولوجية الحلم»، في ***مجلة المعرفة*** (سوريا: العدد 444، سبتمبر 2000م)، صفحات 126-129.

الحلمية، على نحو ما صرح بذلك في كتابه «الهواء والمنامات» قائلاً إن: «وجودنا الحلمي **notre être onirique** يكون واحداً. إنه يستمر بنفسه في خبرتي النهار والليل»(1).

والحقيقة أن باشلار لم يؤكد على وحدة الحياة الحلمية فحسب؛ وإنما يؤكد- كذلك- على إيجابية حلم اليقظة؛ إذ أنه مع حلم اليقظة يصبح في الحلم الليلي نفسه قدراً كبيراً من الوعي. هذه الذات الواعية التي يهبها حلم اليقظة للحلم الليلي، وهذا ما جاء على لسان روبير دوسنو Robert Desnos في «أملاك عامة public Domaine»- على نحو ما يذكر ذلك باشلار في «شاعرية حلم اليقظة»-، حينما عبَّر عن التدخلات بين الحلم وحلم اليقظة بقوله : «إن كنت نائماً وأحلم، دون أن أستطيع التمييز بدقة بين الحلم وحلم اليقظة، فأنا أتحكم دوماً بالديكور»(2). ويتبين لنا من ذلك أنه عن طريق حلم اليقظة الذي قد يصاحب ويتداخل مع الحلم الليلي يصبح هذا الحلم واع لجمال العالم، جمال العالم- بدوره- الذي يحلم به يُعيد إليه لحظة وعيهً.

وهكذا، فحلم اليقظة هو بذاته راحة الوجود، سعادة شخصية، بحيث يدخل الحالم وحلم يقظته- جسداً وروحاً- في جوهر سعادة. فهنا تنشط الروح وتعمل، في حين يهدأ العقل. وهذا ما عبَّر عنه فكتور هوجو أثناء زيارته لنمور Nemours (إحدى المدن الفرنسية) عام 1844م بقوله: «أقبل الليل، صمتت المدينة، أين المدينة؟------- كل هذا لم يكن مدينة، ولا كنيسة، ولا ساقية، ولا لون، ولا ضوء، ولا ظل؛ وإنما حلم يقظة. بقيت بلا حركة زمناً طويلاً، تاركاً نفسي تتداخل فيها كل هذه الأشياء التي يصعب التعبير عنها، رصانة السماء وتعاسة اللحظة. لا أعرف ما كان يجري في ذهني ولا يمكنني أن أعبر عنه، كانت تلك إحدى اللحظات صعبة التفسير والوصف، حيث نحس في ذاتنا شيئاً ما

---

(1) Bachelard, ***L'Air et les Songes, P.*** 31.

(2) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 11.

يسترخي وشيئاً آخر يستيقظ»[1].

وينبغي أن نلاحظ هنا أن حلم اليقظة يعزز راحتنا، ويكفل سعادتنا، فبفضله يصبح كل شيء جميل. بل وسيكون عمله عظيماً؛ لأن العالم الذي يحلم به هو بدوره عظيماً. ففي أحلام اليقظة الكونية- إذن- هناك نوع من الثبات والاطمئنان؛ طالما أنها حالة نفسية مبدعة تجد معها الروح راحتها حينما يضعها حلم اليقظة في العالم الذي تتخيله.

وبالتالي، يحاول باشلار هنا إثبات أن حلم اليقظة يهبنا عالم روح، وأن الصورة الشعرية تدل على روح تكشف عالمها، هذا العالم الذي تريد أن تحيا فيه؛ طالما أن حالم أحلام اليقظة يحتفظ بدرجة كافية من الوعي ليقول: «أنا الذي أحلم حلم اليقظة، أنا هو السعيد لأنني أحلم حلم يقظتي، أنا هو السعيد بوقتي الرحب حيث لم أعد مضطراً للتفكير»[2]. فحلم اليقظة يريح- إذن- الروح، في حين أن الليل لا يريح إلا الجسد فحسب. وقد عبَّر باشلار عن ذلك مستشهداً بقول جورج صاند: «لقد خلقت النهارات لتُريحنا من ليالينا؛ بمعنى أن أحلام يقظة النهار خلقت لتُريحنا من أحلامنا الليلية»[3]. يساعدنا- إذن- على أن نسكن في العالم، وأن نسكن سعادة الوجود، أي أنه يتيح لنا أن نحيا بالقرب من العالم، وأن ننفتح عليه بالنحو الذي يكون عليه.

في حين أن: «حلم الليل ليس لنا. إنه ليس ملكنا. إنه بنظرنا خاطف، أكثر الخاطفين مدعاة للحيرة: فهو يخطف وجودنا»[4]. ويعني ذلك أنه إذا كان حلم اليقظة يُعلمنا كيف نقيم بالقرب من العالم على النحو الذي ننصت فيه إلى تحدثه إلينا؛ نقول بالرغم من ذلك نجد أن أحلام الليل، ليست أحلام حياة؛ لأنها الأحلام التي نقصها حينما يقبل

(1) نفس المصدر السابق، ص 15.

(2) نفس المصدر السابق، ص 28.

(3) نفس المصدر السابق، ص 58.

(4) نفس المصدر السابق، ص 126.

نور النهار. ولكن، كم أضعنا من الأحلام!

ولهذا، ينبغي علينا أن نقول- بخلاف علماء النفس- إن أحلام الليل، وليست أحلام اليقظة، بلا تاريخ، لا تُضيء إلا من منظور فناء للذات الحالمة، ويستدل باشلار على ذلك من خلال طرح العديد من التساؤلات الاستنكارية: «بينما الموضوع هو موضوع أحلام يمكن سردها، ما أن نخرج من إطار الليل- في قصة- هل من أحد يستطيع أن يقول لنا من هو الموجود الحقيقي للشخصية المُقنعة؟ هل هو حقاً نحن؟ وحتى لو نستطيع سرد الحلم من جديد- أي استرجاعه في صيرورته الغريبة- أليس برهاناً على الموجود المفقود، موجود يضيع، موجود يهرب من وجودنا؟ وهنا يتساءل فيلسوف الحلم: هل أستطيع- حقاً- الانتقال من الحلم الليلي إلى وجود الذات الحالمة؟»[1].

وعلى ضوء ما سبق يرى باشلار أن التركيز على الأحلام الليلية يعني الاهتمام بالإنسان دون ذات؛ طالما أن الذات في الحلم الليلي تضيع منا.

ويُفهم من ذلك بأن هناك سماتٍ مشتركة بين الحلم وحلم اليقظة؛ على أساس وجودهما فيما بين الوعي واللاوعي و إن كان بدرجات متفاوتة؛ إذ يتميز حلم اليقظة بدرجة أكبر من الوعي من الحلم الليلي. وفضلاً عن ذلك يؤكد على أنهما يمثلان جانبي النفس الإنسانية. ولبيان ذلك يستند باشلار إلى عالم النفس يونج الذي ميز بين مستويين من النفس الإنسانية، بحيث وضعهما تحت علامتي: **أنيموس أو نَفَس Animus**، **وأنيما أو نَفْس Anima**. فبالنسبة ليونج وأتباعه، يوجد في كل إنسان- سواء أكان رجل أم امرأة، نَفَساً (مذكرة) ونَفْساً (مؤنثة)، متعاونين حيناً ومتخاصمين حيناً أخرى.

ويستند باشلار إلى هذه التفرقة؛ لكي يبين لنا أن: «حلم اليقظة في أبسط وأنقى حالاته، ينتمي إلى النَفْس أو الأنيما»[2]. وذلك على أساس

(1) نفس المصدر السابق، ص 128.

(2) نفس المصدر السابق، ص 21.

أن حلم اليقظة الذي يكون- كما يدعي علماء النفس- بلا دراما، بلا أحداث، وبدون تاريخ يمنحنا الراحة الحقيقية، الراحة الأنثوية، بحيث نستشعر- هكذا- بسعادة الحياة. ففي حلم اليقظة نجد العناصر الأساسية لفلسفة الراحة والاطمئنان بما تحمله من شعار العذوبة، والبطء، والسلام الذي يعد بمثابة الطابع المميِّز للبعد الأنثوي في النفس الإنسانية والذي ينجذب إليه حلم اليقظة الذي يرتد بنا- بدوره- إلى طفولتنا. وربما لهذا السبب يُطالبنا باشلار بأن نحلم باللغة؛ إذ أن الحالم أو الفيلسوف المتأمل بوصفه حالماً: «عندما يحلم باللغة، عندما تخرج كلماته من أعماق الأحلام، كيف يمكنه ألا يشعر بالمنافسة بين المذكر والمؤنث، تلك المنافسة التي يكتشفها في أصل الكلام»[1].

ولهذا، يؤكد باشلار على أنه يوجد دائماً اختلاف بينهما يتعذر تخطيه، وبوجه خاص على المستوى اللغوي: فالحلم هو المذكر أو الأنيموس، في حين أن حلم اليقظة هو المؤنث أو الأنيما، الذي لا نبلغ إليه إلا حينما نلج أعماق النفس الإنسانية، هذه الأعماق الحميمة التي تضمن في كل نفس إنسانية، «**دوام واستمرار الأنوثة la Permanence de la Féminité**».

ويسوق لنا باشلار مثال على ذلك؛ كي يبين لنا الطابع المميِّز للكلمات المؤنثة عن الكلمات المذكرة، بما تضفيه من عذوبة وجمال على الشيء، وقد عبَّر عن ذلك بقوله: «كنت أحب معرفة أن أسماء الأنهار باللغة الفرنسية هي بصورة عامة مؤنثة. وكم هذا طبيعي! الأوب l'Aube والسين la Seine، الموزيل la Moselle، واللوار Loire هي أنهاري الوحيدة (وهى كلها ذات أسماء مؤنثة). بينما الرون le Rhône، والرين le Rhin هي بالنسبة لي وحوش لغوية (فهى كلمات مذكرة)» [2].

وهنا يؤكد باشلار على عذوبة ونعومة الكلمات المؤنثة، تلك

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 24.

(2) نفس المصدر السابق، ص 30.

العذوبة التي تتسم بها النَفْس أوهذا البعد الأنثوي في النفس الإنسانية الذي يكفل لحلم اليقظة الدوام والبقاء؛ إذ لن يدوم حلم اليقظة إلا حينما تغذيه صور عذوبة الحياة. وبالتالي، فحلم اليقظة هو عطاء نُدرك من خلاله كمال الروح، إنه مظهر من المظاهر المتميزة للنَفْس المؤنثة. ذلك أننا نحيا في الأنيما بأمان كبير، متعمقين في حلم اليقظة، ومحبين له. فمع حلم اليقظة نتعلق بالنَفْس المؤنثة مما يبعث فينا الشعور بالهدوء والراحة والاطمئنان والعذوبة والجمال، بل والإحساس بهناءة العالم. وربما هذا ما دفع جارارد جينيت Gérard Genétte إلى القول بأن: «أكثر شيء ملفت للأنظار في مساهمة باشلار بوصفه حالم الكلمة Word-Dreamer هو اهتمامه- ولا نقول استغراقه- بجنس الكلمة، أي المذكر والمؤنث»[1].

وما يريد أن يخلص إليه باشلار هنا هو التأكيد على تلك الميزة الفيَّاضة للكلمة المؤنثة بوصفها المفتاح لكل حلم يقظة، وبوصفها أساس لكل إبداعية في الشعر، فكون حلم اليقظة ينتمي إلى هذا الجانب الأنثوي في النفس؛ فإنه- إذن-: «لا يتوقف أبداً عن التدفق»[2]. وذلك لأن المؤنث هو جنس التأمل والصحبة الحميمة مع عمق الأشياء والعالم والطبيعة: «فأن تحب الأشياء بألفة، لذاتها، وبالأساليب المتأنية للمؤنث، هو أن تدخل في متاهة الطبيعة الخفية للأشياء»[3].

وبناءً على ذلك، يمكننا من خلال حلم اليقظة إضفاء معان جديدة على الكلمات، وكأن الكلمة- حينما نحلم بها- تتعرى هنا من معناها لكي تكتسي معان جديدة ودلالات إنسانية جديدة بحيث تصاحب

(1) Gérard Genétte,» The Gender and Genre of Reverie «, in *critical Inquiry*, translated by Thais E.Morgan (Vol. 20, No.2, Winter 1994), ***P***. 358.

(2) Ibid., ***P***. 360.

(3) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, P***. 32.

رفاق جدد تحضر عن طريقهم كوجود لغوي جديد. وبالتالي، ليس عليك كشاعر حقيقي سوى أن تحلم بالكلمات حتى تستشعر بداخلك المنافسة بين المذكر والمؤنث، وأن تدرك- كذلك- الطابع المميِّز للغة الشعرية على النحو الذي تتنحى فيه عن استخدام اللغة كمجرد أداة للتعبير أو كوسيلة لتوصيل معان وتصورات.

والجدير بالذكر أن باشلار لم يتوقف عند هذا الحد في تأكيده على ملامح الاختلاف بين حلم اليقظة والحلم الليلي؛ وإنما ينسحب كذلك للتأكيد على أوجه الاختلاف المعرفي والأنطولوجي بين الحلم وحلم اليقظة: فالحلم يسير بشكل طولي فإذا ما أسرع؛ فإنه ينسى طريقه، أما: «حلم اليقظة فمساره مثل مسار **النجم Étoile**. فهو يعود لمركزه ليشع **بأشعة جديدة nouveaux Rayons**»[1].

وعلى ضوء هذه العبارة يوجز لنا باشلار الطابع المميِّز لحلم اليقظة بوصفه **حالة نفسية مُبدِعة Psychisme créateur** لا تعيد إنتاج ما حلم به من العالم أو الطبيعة؛ وإنما يشع بنور الجدة عليهما من خلال إبداعهما من جديد حتى أننا لم نلتق بالعالم أو الطبيعة حقاً إلا في حلم يقظة الشاعر، الذي فيه إظهار وإنارَة للعالم وللطبيعة بعناصرها.

على نحو ما نلمح ذلك بوجه خاص في حلم اليقظة أمام النار، هذا الحلم الرقيق الواعي بسعادته هو أكثر أحلام اليقظة تمركزاً بطبيعته، وهو من أكثر أحلام اليقظة تمسكاً بموضوعه. أو بتعبير آخر، من أكثرها تمسكاً بذريعته. وهذا هو سبب صلابته واتساقه اللذان يمنحانه جاذبية لا يملها أحد. ولقد أصبح هذا متفقاً عليه بحيث صار من المعتاد القول بأننا نحب نار الخشب في **المدفأة la Cheminée**. فما يعنيه هنا هو **النار الهادئة le Feu calme**، المنتظمة، المتحكم فيها، التي تحترق فيها الحطبة الكبيرة بلهب صغير. أنها ظاهرة رتيبة ومُضيئة وكاملة حقاً: فهي تتكلم وتطير، وتُغني. ومما لا شك فيه أن النار المحبوسة في المدفأة كانت

(1) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، ص 28.

بالنسبة للإنسان أول موضوعات حلم اليقظة، ورمز للراحة، أي كانت دعوة للراحة. ولا يمكننا تصور فلسفة للنار بدون حلم يقظة أمام الحطب المشتعل. ولذا، فالحرمان من حلم اليقظة أمام النار، هو في نظر باشلار فقدان الاستخدام الإنساني الحقيقي والأول للنار.

ومما لا شك فيه- أيضاً- أن النار تدفىء وتريح؛ إلا أننا لا نعي جيداً هذه الراحة إلا أثناء تأمل طويل إلى حد كبير، ولا نحظى بسعادة النار؛ إلا إذا وضعنا مرفقينا فوق ركبتينا ورأسنا بين كفينا. ولقد جاءنا- كما يقول باشلار- هذا الوضع من زمن بعيد. فالطفل يتخذه أمام النار بشكل طبيعي. ولعله سبب اتخاذ تمثال «المفكر» للنحات الفرنسي الشهير رودان Rodin لوضعه القائم.

ولقد جاء باشلار بمثل هذا التشبيه لكي يؤكد هنا على وجود نوع خاص من الانتباه للنار أو بالأحرى كممارسة حلم اليقظة أمام النار، التي تبعث فينا الدفء والراحة، بل وتكفل لنا التأمل أمام النار المتدفقة من المدفأة رمز الراحة والدفء. فهنا يشير باشلار- إذن- إلى انتباه خاص جداً، ولا يشبه في شيء انتباه الترقب أو الملاحظة. ومن النادر جداً اتخاذه أثناء تأمل آخر؛ طالما أن كل حلم يقظة أمام اللهب يهب للحالم مزيداً من متعة الرؤية، وعالماً آخر للمرئي دائماً. فإنه يدفعنا ويجبرنا على النظر والتأمل؛ بل ويُخلد حلم يقظة أولى. فإنه يفصلنا عن العالم الواقعي، ويكبر ويضخم عالم الحالم. ذلك لأن اللهب بحد ذاته له حضور كبير؛ ولكن بالقرب منه سنذهب في الحلم بعيداً جداً، حتى يبدو وكأننا: «نضيع في أحلام اليقظة On se perd en Rêveries»[1].

وليس المقصود هنا أننا نفقد ذاتنا؛ وإنما يعني أن نحيا في هذا العالم الجديد الذي فتح لنا حلم اليقظة بوابته؛ بحيث أصبح اللهب عالم للحالم وحده، يُكبر فيه الحالم العالم، مثلما يُبدِع اللغة؛ طالما أنها تعبر عن جمال العالم **une Beauté du Monde**. ومن ثَم، فبالقرب من النار لابد من

---

(1) باشلار، *شعلة قنديل*، صفحات 7- 8.

الجلوس، لا بد من الراحة دون النوم، لابد من قبول حلم اليقظة المتميز موضوعياً: «فحلم اليقظة يُعلمنا أكثر مما تفعل التجربة»[1].

ويُفهم من ذلك أننا لا يمكننا- كما يعتقد باشلار- دراسة إلا ما حلمنا به أولاً. ولهذا، فالعلم نفسه يتأسس على حلم اليقظة أكثر مما يتأسس على التجربة، ولا بد من التجارب لمحو ضباب الحلم: «فما يكون مصطنعاً بشكل خالص بالنسبة للمعرفة الموضوعية يظل واقعياً وفعالاً بعمق بالنسبة **لأحلام اليقظة اللاشعورية les Rêveries inconscientes**»[2].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن باشلار قد ذهب برؤيته لحلم اليقظة إلى أبعد من هذا؛ وذلك حينما رأى أننا نفسياً من خلق حلم اليقظة: «فحلم اليقظة الخاص بنا خلقنا وحددنا؛ لأن حلم اليقظة هو الذي يرسم آخر حدود عقلنا»[3]. وقد أكد بريتون في «بقعة ضوء» على نفس هذا المعنى بقوله إن: «الإنسان، هو هذا الحالم الصارم»[4].

ويعني ذلك أن باشلار يرى الإنسان بوصفه الحالم، كما يستخدم كلمة «**شاعري poétique**»، التي يعني بها- كما نوهت من قبل- هذا النمط الخاص من حلم اليقظة، نقول يفهمها هنا بالمعنى الابستمولوجي، أي بمعنى «**ينتج أو يصنع produire**» كما ورد ذلك في كتابه «**شاعرية** حلم اليقظة»؛ وذلك عندما تمنى أن يُظهر حلم اليقظة بوصفه صانعاً أو منتجاً لحالمه.

بتعبير آخر، إن باشلار يرى أن الحالم ليس ببساطة **منتجاً Producteur**؛ وإنما بالأحرى هو نفسه يُصنع عن طريق أحلامه التي

---

(1) ----، *التحليل النفسي للنار*، صفحات 28-29.

(2) نفس المصدر السابق، صفحات 36- 38.

(3) نفس المصدر السابق، ص 151.

(4) Mary Ann Caws, «The Réalisme ouvert «of Bachelard and Breton», ***P***.305.

يمارسها، بحيث يصبح حلم اليقظة هنا هو المنتج وليس الحالم.

فباشلار هنا- إذن- يتحدث عن حلم اليقظة الإيجابي، أي: «حلم اليقظة الذي ينتج une Rêverie qui produit»[1]. فهنا يضعنا باشلار وجهاً لوجه أمام حلم اليقظة الإيجابي، حلم اليقظة الذي يُنتج، أو بالأحرى حلم اليقظة الشعري الذي يوقظنا من سباتنا العميق حينما يجعلنا نلتقي بالصورة الشعرية. بحيث تتخذ يقظتنا شكل الكوجيتو، «أنا أحلم، إذن أنا موجود»[2]. فوجود الذات الحالمة هنا هو في نفس الوقت وجود الصورة التي يشارك في عالمها ويجعلها تستولي عليه وتكتنفه حتى ينصهران في بوتقة واحدة (أي الحالم والصورة)؛ بحيث يلتحم ويلتصق بالصورة التي تثير إعجابه واندهاشه، والتي ينفتح عليها في تألقها وانبثاقها. فهنا يتولد حلم اليقظة بشكل طبيعي في طيات الوعي بتلك الصورة الشعرية؛ إذ أنه من خلال حلم اليقظة ندرك الصورة في تألقها وانبثاقها.

ولهذا، ففي أحلام اليقظة التي تحلم بالموضوعات البسيطة والمألوفة، كأن تحلم بفاكهة، بزهرة، أو بأي موضوع مألوف، تغدو هذه الأشياء فجأة لها ثقلها وأهميتها؛ بحيث تطلب منا أن نتأملها ونحلم بقربها، وأن نساعدها على الارتقاء إلى مرتبة صحبة الشاعر في حلمه؛ فما أن يختار الشاعر إحدى موضوعات العالم المألوفة؛ حتى يغير الموضوع نفسه وجوده، بحيث يرتقي إلى مرتبة الشاعرية.

فمع حلم اليقظة- إذن- تصبح العلاقة بين الحالم وعالمه علاقة وثيقة وقوية؛ بحيث ينصهر كلٌ منهما في الآخر، ويصبح الحالم بحلم اليقظة والعالم مندمجان معاً. فهنا يوجد الحالم على نفس مستوى وجود العالم، بحيث يتم ربط وجود الحالم بوجود العالم. فمع حلم اليقظة الشعري لا نمس إلا عالم فريد، أو بالأحرى حالة فريدة للعالم تستولي

---

(1) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, PP***. 130-131.

(2) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 132.

علينا وتكتنفنا. ولكن، ينبغي أن نلاحظ هنا أن أحلام اليقظة الأكثر عمقاً والأكثر خصوصية التي يختص بها شاعر ما تكون قابلة للاتصال والتواصل؛ بحيث يتواصل معها وعي آخر، ألا وهو وعي المتلقي، أو هذا الحالم الآخر. ولهذا، «يُعلمنا الشعراء العظماء كيف نحلم»(1). إنهم يغذوننا بالصور الشعرية التي بفضلها نُكثف أحلام يقظة الراحة.

ومن ثَم، يتحدث باشلار هنا- عما يُسميه- «**حلم اليقظة المؤسس la Rêverie Constructrice**»، أي الذي ينتج حالمه، أو يؤسس الذات أو هذا الوعي الجيد، سواء أكان الوعي الذي يعبر بطريقة إبداعية جديدة عن حلمه بالواقعي (أي وعي المبدع)، أو كان الوعي الذي يتواصل مع هذا الحلم المكتوب (أي وعي المتلقي). ولهذا، يدعونا باشلار إلى أن: «نحلم ما نره، ونحلم ما نكونه»(2).

وهنا يوجه باشلار انتباهنا إلى التلاقي بين عالمي الواقع والحلم في حلم اليقظة، بحيث يتداخلان، ويخلقان عالماً ثالثاً ملتبساً بين الواقع والحلم. وهذا ما أكد عليه في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله إن: «كل حلم له واقع»(3). فالحالم- إذن- حينها ينصت إلى الرنين المنبعث من كل الأشياء المحسوسة، ويستشعر- كذلك- ألفة تلك الأشياء المحسوسة، فأنه يصبح بذلك «حالم العالم **le Rêveur de Monde**»، أي ينفتح على العالم، والعالم- بدوره- ينفتح له.

ومن ثَم، ففي حلم يقظة الشاعر يكون العالم متخيَّلاً على نحو مباشر. وهنا نلمح إحدى مفارقات الخيال: فبينما يرسم المفكرون الذين يعيدون تأسيس العالم، طريقاً طويلاً من التفكير، تبقى الصورة الكونية مباشرة. فهي تهبنا الكل قبل الجزء. فإنها تهبنا العالم في غزارته، إنها تقول الكل. فصورة واحدة تجتاح كل العالم، وتنتشر في كل العالم

(1) نفس المصدر السابق، ص 138.

(2) نفس المصدر السابق، ص 140.

(3) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 1.

السعادة التي نشعر بها حينما نسكن عالم هذه الصورة نفسه. فالحالم هنا- إذن- يقدم نفسه روحاً وجسداً لتلك الصورة الكونية التي سحرته، والتي منحته وحدة عالم: «فما أن ينفتح العالم لنا عن طريق الصورة، فإن الحالم يسكن هذا العالم الذي قدم له تواً»[1].

وبالتالي، فإنه في الصورة الشعرية ومن خلالها يولد لنا عالماً، هذا العالم الذي يُتاح لنا- عن طريق حلم اليقظة- أن نقيم فيه. فحلم اليقظة- بذلك- يهب الحالم انطباع أنه «في بيته»، في العالم المتخيَّل.

فهذا العالم المتخيَّل يمنحنا إحساس بأننا «في بيتنا». ولهذا، فإن الحالم في لحظات عزلته ووحدته لا يكون- في الحقيقة- وحيداً؛ وإنما بالأحرى يصاحبه العالم الذي يتجلى له في طبيعته المادية، وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «اسمع! إذا شعرت بالضجر من لحظة الانعزال؛ فإنك تكون قد توقفت [عن الحلم]، ففي الحال قد يرتجف العالم من مجموع مادته»[2].

ومن ثَم، فالشاعر يحيا حلم يقظته يقظاً، يبقى في العالم؛ إذ أن حلم اليقظة يجمع الكون كله حول- وفي- شيء ما، وقد عبَّر ريلكه عن ذلك بقوله: «عبر كل الموجودات ينفتح مكان فريد، مكان حميم على العالم»[3].

ويتبين لنا مما سبق أن حلم اليقظة الشعري بأي موضوع مهما كان بسيطاً، فإنه يجعلنا نبلغ إلى ما يُسميه باشلار «**النفسية المذْهَبة** [أي ذهبية اللون] **Psychisme doré**»، أي التي تُبقي الوعي مستيقظاً؛ إذ أننا: «لا نغفو أمام لهيب شمعة»[4]. فبفضل اللهب، لم تعد عزلة الحالم أبداً عزلة فراغ؛ إذ أنه يُضيء تلك الجبهة المُتأملة، يصاحب الحالم في عزلته

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 150-151.

(2) Bachelard, ***L'Activité Rationaliste de la Physique contemporaine***, ***P***.50.

(3) باشلار، *جماليات المكان*، ص 184.

(4) ----، *شعلة قنديل*، ص 15.

ووحدته، بل ويرافقه في أحلامه وذكرياته، ليس بوصفه مجرد واهب للضوء فحسب؛ وإنما بوصفه الصديق الوحيد الذي يسمح له الحالم بالتواجد معه أثناء عزلته. فلهيب الشمعة- كما يعتقد. باشلار- يستثير لدى الحالم صور متخيَّلة بلا حدود. وكأن اللهب ظاهرة العالم نفسه بالنسبة لحالم العالم. وهذا ما عبَّر عنه بتساؤلاته الاستنكارية: «أليس العالم حيًّا في لهب؟ أليس للهب حياة؟»[1].

وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى في موضع آخر بقوله: «بوسع الفيلسوف أن يتخيل أمام لهيب شمعته، أنه شاهد عالم يتوقد»[2]. فلهب الشمعة يستدعي إلينا أحلام يقظتنا الماضية، فإنه يعيد لحظات عزلتنا من أقاصي ذكرياتنا. وهذا ما عبَّر عنه ليشتنبرج Lichtenberg بقوله إن: «الإنسان [وبوجه خاص الحالم]، بحاجة ماسة إلى صحبة، فإنه حينما يحلم في العزلة يشعر بعزلة أقل أمام الشمعة المُشتعلة **la Chandelle alumée**»[3].

وفي هذا الصدد يقص لنا باشلار حديث تيودور دو بانفيل Théodore de Banville عن سهر كامون Camoens، وما يصاحبه في لحظات عزلته؛ إذ يروي بانفيل أن: شمعة كامون قد انطفأت، فواصل الشاعر كتابة قصيدته على بصيص النور المنبعث من عين قطه. ويعلق باشلار على ذلك بقوله: «على بصيص عين قطه! ياله من ضوء لطيف وطفيف»[4]. فهنا قد عاش كلٌ من الشمعة والقط حياة مشتركة مع الشاعر، حياة مُلهمة، حياة موحية مع الشاعر أو هذا الحالم. فمع الشمعة، أو نار الإلهام، كانت تحيا القصيدة حياتها اللاهبة بيتاً وراء بيت.

في حين كان القط جالس هناك على منضدة الشاعر، وكان الذيل،

(1) نفس المصدر السابق، صفحات 25- 26.

(2) نفس المصدر السابق، ص 40.

(3) نفس المصدر السابق، ص 42.

(4) نفس المصدر السابق، ص 47.

شاهق البياض، هناك في مواجهة المكتب. كان ينظر إلى عين سـيده، إلى يد معلمه وهي تجري على الورقة: «نعم، كانت الشمعة والقط ينظران إلى الشاعر نظرة مُفعمة بالنار»[1].

ومن ثَم، كيف لا يحتفظ كل شـيء بدفعة نظرتـه، بدفعـة ضـوئه، بحيث يعوض عن فناء وزوال أي منها بمزيد من التعاون بين الآخرين. بمعنى آخر، أن عين القط هنا التيَ تتابع بصبر وتأن الشاعر وهو يجلب أحلامه إلى الحضور من خلال هذا الوجود المكتوبً ألا وهو القصيدة، نقول في تلك اللحظة تقوم عين القط بنفس دور الشمعة التي انطفـأت. ففي اللحظة التي تغيب فيها الـشمعة- إذن- كيـف لا يـرى الـشاعر- الذي يرغب في بلوغ مبتغاه- أن عين القط بوصفه منفذ- ضوء Porte-Lumière؟! فمن المؤكد أن القط، هذا الموجود اليقظ الذي ينظـر وهـو نائم، يواصل السهر مع كامون من خلال توافق وانسجام الضوء المنبعث من عينه مع وجه الشاعر المشع بضوء عبقريته[2].

وما يريد أن يخلـص إليـه باشـلار هنـا هـو أن يبـين لنـا كيـف أن الموضوعات الخارجية مهما كانت بسـيطة أو مألوفة سواء لهيب شـمعة، أوعين القط، فإنها بالرغم من بساطتها؛ إلا أنها تـصاحب هـذا الحـالم في لحظات عزلته ووحدته مما لا يجعله يشعر بالضجر أو الضيق من لحظات عزلته، أي أنها تصاحبه في لحظات تدفق وانبثاق أحلام يقظته واستعادة ذكرياته على تلك الورقة البيضاء، أي بإيجـاز، أنهـا تـصاحبه في لحظـات إبداعه حتى أنها تتوحد مع الحالم وتحمـل ملامـح تأملـه وحلمـه الـذي ينعكس على وجهه المشع بنور إبداعه.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الـصحبة أو العلاقـة الحميمـة بـين الحالم والموضوعات الخارجية المحيطة بـه تـتجلى بوضـوح في مجـال فـن

(1) نفس المصدر السابق، ص 49.

(2) نفس المصدر السابق، ص 48.

التصوير[1]، وبوجه خاص في لوحة «**فيلسوف في تأمل Philosophe en Méditation**» لرمبرانت Rembrandt، التي تجسد بوضوح- ما تُسميه صاند- «جدل الواضح- الغامض»؛ إذ تتوحد الأشياء الخارجية، بل والغرفة نفسها مع الفيلسوف المتأمِّل. حتى أنها تحمل نفس طابع الغموض والوضوح الذي يتميز به الفيلسوف، والذي نبع من فيض أفكاره وتأملاته.

وقد عبرت صاند عن هذا في هامش صفحة من مقالها عن «الواضح- الغامض» في روايتها «كونسولو Consuelo» بقولها: «غالباً، ما كنت أتساءل عن مكمن هذا الجمال، وكيف كان من المستحيل أن أصفه، لو أردت أن أنقل سره إلى نَفْس أخرى. ماذا! بلا لون، بلا شكل، بلا نظام وبلا وضوح، سيقال لي: هل تستطيع الموضوعات الخارجية أن تضفي وجهاً يتحدث إلى العيون والروح؟ فالمصور وحده يستطيع أن يُجيبني: أجل، أنني أفهم ذلك، وسوف نستدعي إلى أذهاننا لوحة رمبرانت «الفيلسوف في تأمل»، أي سنتذكر هنا: تلك الغرفة الكبيرة الضائعة في الظل، وتلك السلالم اللامتناهية، التي لا نعرف كيف تدور، وتلك الأضواء الغامضة في اللوحة، وكل هذا المشهد الغامض والواضح في آن واحد، وذلك اللون القوي المنسكب على فاعل لم يصور- إجمالاً- إلا بلون أسود فاتح، وأسود داكن، ذلك السحر للواضح- الغامض، وتلك اللعبة الضوئية التي نلمحها على أبسط وأتفه الأشياء، التي لم

---

(1) بالرغم من تأكيد باشلار على أن كلا من الصورة الشعرية والصورة الأدبية هي المجالات التي يتجلى فيها نشاط الخيال؛ إلا أنه اهتم إلى حد ما بفن التصوير، على نحو ما استهل الفصل الثاني من كتابه «الماء والأحلام» بعبارة نيتشه: «يجب أن تصبح مصوراً (أو رساماً)؛ كي تفهم الصورة.»

Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *P*. 57.

وعلى نحو ما صرح في كتابه «قانون الحلم» قائلاً: «إن المصور، شأنه شأن كل مبدع، يعرف حلم اليقظة التأملي، حلم اليقظة الذي يتأمل في طبيعة الأشياء».

---------, *Le Droit de Rêver*, *P*. 38.

تكن- حقاً- تستحق النظر إليها. ومن ثَم، لم تكن تستحق التصوير، ولكنها باتت الآن في غاية الأهمية، في غاية الجمال. بحيث لم يعد في مقدوركم رفع أعينكم عنها، فهي موجودة، وجديرة بالوجود»[1].

ينبغي أن نلاحظ هنا أن كل شيء في اللوحة مهما كان بسيطاً، حتى يبدو للوهلة الأولى بأنه غير جدير بالاعتبار، نقول بالرغم من ذلك فإنه يكون قادراً بذاته على أن يتحدث إلينا، أي يفصح ويكشف لنا عن هذا الفيلسوف المُتَأَمِّل، في طيات الغموض الذي يسود اللوحة، والذي يصبح بفضل الصورة المعبرة- أي بواسطة الخطوط والأشكال والألوان والإضاءة- غاية في الوضوح؛ طالما أنها تحمل نفس ملامح هذا الفيلسوف المُتَأَمِّل أو الحالم: حيث أننا نشاهد في اللوحة فيلسوف جالس إلى جوار نافذة في حالة تأمل غارقاً في الظلال؛ إلا أن ضوءاً أضاء جسده ضوء قادم عبر نافذة وحيدة. وقد أدخل رمبرانت متعمداً مصدرين للإضاءة داخل اللوحة للمقارنة بين ضوء النهار القادم عبر النافذة، وضوء النار القادم من أقصى يمين اللوحة. والشخصية المتِّأملة الغارقة في هذا الظلام تتناسب نفسياً والفراغ المحيط بها في سكون تام. وقد ذابت الغرفة بعتامة لتتوحد مع الفيلسوف في كيان واحد. كما أنه برع في اقتناص ملامح الوجه المتأمل والتأكيد عليه للإيحاء بالظلام وإعادة توزيع الضوء على وجهه وكأن الضوء دخل متسللاً شيئاً فشيئاً فشعر بوحدة هذا الفيلسوف. إنه لا يشعر بما حوله من فيض دفعة أفكاره التأملية. وما طرحته على وجهه من ثراء روحه يسهل على المشاهد إدراكه بمجرد إلقاء نظرة على هذا الجالس المُفعم بالحرارة العقلية، وما تشعه من حيوية تحيط بالفيلسوف رغم السكون. وقد بدت ألوان رمبرانت براقة لتتسق مع الحيوية العقلية رغم الإعتام الذي يسود اللوحة، ورغم التضاد القوي بين النور والظلام، أو بين الوضوح والغموض الذي

---

(1) باشلار، *شعلة قنديل*، صفحات 13- 14.

يسود اللوحة، والذي نستشعره سواء من خلال الأشياء الخارجية البسيطة المحيطة بالفيلسوف أو من خلال الفيلسوف المتّأمِل نفسه[1].

وبعد، تتساءل صاند: كيف يوصف هذا الجدل بين الواضح والغامض؟، وكيف يُكتب؟، بل وأبعد من ذلك كيف يتحدث إلينا وننصت إليه؟

في الحقيقة، ليس أمامنا- كما يُجيبنا باشلار- سوى أن نشارك في عالم هذه الصورة، وننفتح عليه، وننصت إلى الصوت المنبعث منها. بإيجاز، ينبغي علينا أن ندع الصورة تتدفق داخلنا وتتجذر فينا، حتى يمكننا إدراكها في تألقها وتجليها في وعينا. وعندئذ، سرعان ما سندرك أن هذا العالم الجديد الذي يشع ويسطع- في وعينا- هو عالم أو حياة تتحدث إلينا، وما علينا سوى الإنصات إليها؛ ولهذا يرى باشلار أن: «الشعراء يعلموننا فن الإنصات»[2].

وهذا ما سوف يتضح لنا في سياق الفصل التالي.

****

(1) فاطمة علي، «رمبرانت »، في *مجلة أخبار اليوم* (القاهرة: بدون تاريخ)، صفحات 9- 10.

(2) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 50.

الفصل الخامس
إدراك الكيفيات الجمالية في الخبرات الفنية

لقد كشفت لنا الفصول السابقة عن أن باشلار قد كرس دراسته الجمالية برمتها لوصف ماهية الصورة الشعرية فينومينولوجياً. فكان بحثه ينصب على دراسة فينومينولوجيا الصورة الشعرية حين تنتقل إلى وعينا (كمتلقين) أو خبرتنا المباشرة بها؛ ليبين لنا كيف تحدث تلك الصورة الشعرية في خبرتنا، وكيف تؤثر خبرتنا في فهم وإدراك هذه الصورة. ويرجع هذا إلى فهم باشلار- كالعديد من الفينومينولوجيين[1]- للفينومينولوجيا كمنهج لوصف عملية اتصال الوعي بالعالم. فإن معنى الظاهرة لا يكون في الظاهرة نفسها فحسب؛ بل إن معنى الظاهرة يكون مرتبطاً بأفعال الوعي نفسه. ومن ثَم، فقد كان لتطبيق باشلار للمنهج الفينومينولوجي على الصورة الشعرية نتائج هامة، ومن أهمها، وصف الخبرة الجمالية كعملية اتصال جمالي aesthetic ommunication بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية.

ولكن، إذا كان باشلار، وصف الخبرة الجمالية كعملية اتصال جمالي بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية؛ فإن مبحث الاتصال الجمالي لم

---

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 19وما بعدها.

يكن حكراً على باشلار، ولا غيره من الفينومينولوجيين، فكثير من الفلاسفة قد بحثوا هذا الموضوع من قبل. فما هو الجديد- إذن- الذي يمكن أن نلتمسه في معالجة باشلار هنا بوصفها معالجة فينومينولوجية؟. والحقيقة أن محاولة الإجابة على السؤال السابق هي التي ستكشف لنا عن حقيقة معالجة باشلار لعملية الاتصال الجمالي سواء درسنا هذه العملية على مستوى الخبرة الإبداعية أو على مستوى خبرتي التذوق والنقد للصورة الفنية بوجه عام، والصورة الشعرية بوجه خاص.

1- الخبرة الإبداعية للصورة الشعرية (خبرة المبدع):

لقد خطا باشلار في كتابه «التحليل النفسي للنار» أول خطوة في طريق الكشف عن ماهية نشاط الفنان وإبداعه، من خلال طرحه للسؤال التالي: كيف يكون لنا مستقبل دون أن ننسى الماضي؟

وحاول من خلال الإجابة عن هذا السؤال أن يبين أن الفنان يهتم بإحياء ذكرى أحلام يقظته الماضية بأسلوب جديد؛ فإنه يُحِي الماضي ويتجه نحو المستقبل. وهذا على أساس أن الصورة الشعرية تتجه أساساً نحو ما يأتي، نحو شيء ما جديد، شيء ما لم يكن من قبل.

ولبيان ذلك يتتبع باشلار خطوات الإبداع الشعري وتطور الصور الشعرية بدءاً من حلم اليقظة حتى مرحلة التنفيذ أو التحقق للصورة الشعرية. ويركز دراسته بوجه خاص على حلم اليقظة الشعري بوصفه فينومينولوجيا الروح، أي بوصفه أصلاً للصورة الشعرية. على أساس أن حلم اليقظة الذي يعد بمثابة منبهاً لإيقاظ وعي المبدع ومثيراً لإبداعه لكل ما هو جديد هو الأصل الحقيقي للصور الشعرية. ولهذا، لا نندهش حينما نجد باشلار يتمسك بشدة بما يُسميه «**الإخلاص الحلمي la Sincérité onirique**»؛ فالشاعر- على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح في حلم اليقظة الشعري عند شيللي- يكون مُخلصاً في وفائه وتمسكه بأصل الصور، كما أكد على ذلك بقوله إن: «**اللاوعي المخلص un**

Inconscient sincere هو اللاوعي الوفي للنزعة الحلمية»[1].

وذلك على أساس أنه مع حلم اليقظة الشعري تعرف الروح الاسترخاء الشعري، الذي فيه تكون الروح يقظة دون توتر، هادئة ونشطة. بحيث لا يعني الاسترخاء الشعري- إذن- عند باشلار حالة السكون؛ وإنما هو بالأحرى حالة اندهاش الفنان إزاء الواقع أو العالم الخارجي، وقد عبَّر باشلارعن ذلك في كتابه «شاعرية المكان» بقوله إن: «الصور لا تعرف السكون. فحلم اليقظة الشعري- بخلاف **حلم يقظة الاسترخاء la Rêverie de Somnolence**- لا ينام أبداً. فابتداء من أبسط صورة ينبغي أن يدفع أمواج الخيال إلى التألق على الدوام»[2].

في الحقيقة أن باشلار يوجز لنا من خلال عبارته السالفة رؤيته عن الفنان؛ إذ يُقدم لنا صورة أكثر واقعية للفنان المبدع، لا باعتباره ذلك العبقري المتوحد الذي يعيش في برج عاج؛ وإنما باعتباره شخصاً يُبدِع شيئاً جديداً مبتكراً نابعاً من دهشته إزاء بعض الأحداث الواقعية، وكأنه يعيش بالأسلوب الذي يُبدِع به مستخدماً الخيال.

وهذا ما عبَّر عنه منذ تفكيره المبكر على نحو ما صرح بذلك في كتابه «القيمة الاستقرائية للنسبية «عام 1929م قائلاً إن: «الروح------ تندهش وتشرع في طرح تساؤلاتها--- إذن، ينبغي أن تتجه نحو جلب الظواهر الجديدة»[3].

فالشعر- إذن- بوصفه فينومينولوجيا الروح هو إثراء لخصوبة الحياة، ونوع من الدهشة[4] التي توقظ وعينا وتمنعه من النعاس،

---

(1) Bachelard, ***L'Air et les Songes, PP***. 41, 49.

(2) -----------, ***La poétique de l'Espace, P***. 49.

(3) ----------, ***La Valeur inductive de la Relativité, PP***. 6-7.

(4) الواقع أن الدهشة عند باشلار تكون إزاء الواقعي أو الحياة، وهذا ما أكد عليه في كتابه «شاعرية المكان» من خلال مطلب لابيك: «من الفعل الإبداعي أن يمنحه دهشة كالتي تمنحها الحياة ذاتها». باشلار، *جماليات المكان*، ص 29.

ويستشهد هنا بعبارة جان ليسكور Jean Lescure المقتبسة من تشارلس لابيك S.Lapicque التي يقول فيها: «إذا أردت- مثلاً- أن أصور خيولاً تعبر حاجزاً مائياً في سباق أوتول Auteuil، فإنني أتوقع من لوحتي أن تمنحني قدراً مما هو غير متوقع يساوي ما أعطاه لي السباق الذي شهدته. إنني لا أعني إعادة تصوير لوحة طبق الأصل من الواقع. ولكن، ينبغي عليّ أن أحيا مُجدداً ما شهدته بكليته، بأسلوب جديد. وهنا، من وجهة نظر التصوير، حينما أفعل هذا فإنني أخلق لنفسي إمكانية إحداث صدام جديد»[1].

ويستدل ليسكور من ذلك على أن الفنان «لا يُبدِع كما يحيا؛ وإنما يحيا كما يُبدِع»، بمعنى آخر، أن الفنان يبدأ بالواقع ولكن على النحو الذي يُعيد فيه تشكيل وإبداع هذا الواقع من جديد، بحيث يبدو كوجود جديد لم نلتق به من قبل ولن نلتمس له وجوداً خارج الصورة الفنية. وبالتالي، فإن كلاً من المصور أو الشاعر لن يهتم بالصورة الفنية كمجرد بديل بسيط للواقع المحسوس، وهذا ما أكد عليه- كذلك- بروست في روايته «البحث عن الزمن الضائع» في سياق تعقيبه على الزهور التي ترسمها إلستير Elstir بقوله إن: «الزهور التي ترسمها [إلستير] هي فصيلة جديدة تُثري بها عائلة الزهور»[2].

وهذا يُفسر لنا لِمَ يؤكد باشلار مِراراً وتكراراً على أن الصورة الفنية بوجه عام- **والصورة** الشعرية بوجه خاص- بالرغم من ارتباطها بالواقعي؛ إلا أنها- مع ذلك- **بلا سابق Image sans préalable**. بمعنى أن حياة الصورة لا تُختزل في كونها مجرد محاكاة للواقع أو صورة طبق الأصل من المحسوس، ولكنها- بخلاف ذلك- تكمن في تجاوز ما بدأ منه الشاعر، أي تجاوز المرئي أو الواقعي كي ينفتح عليه في طبيعته، والتعبير عنه على النحو الذي ينبغي أن يكون عليه، الذي فيه تتجلى ماهيته وطبيعته.

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 29.

(2) نفس المصدر السابق، ص 30.

ولهذا، يُطالبنا باشلار بأن لا نُهمش وجود الصورة الشعرية، ولا أن نحبس حياتها في مجرد كونها صورة باهتة من الواقعي أو المحسوس؛ طالما أنه لا يوجد واقع سابق على الصورة الأدبية.

ومفاد القول هنا أن الصورة الجديدة التي يُبدِعها الشاعر تتطلب- في الحقيقة- تأمله لطبيعة الواقع، الذي يُمثل تعاليه وتجاوزه للواقع المرئي؛ إذ أنه يُغير شكل الواقع، أو بالأحرى يعبر عنه تعبيراً جميلاً، حيث يأخذ على عاتقه مهمة أن يرى كل شيء جميلاً حتى يقول الجمال، أي أن يُظهر ويُفصح عن الجمال في كل شيء، ويستشهد باشلار على ذلك بقول نوفاليس عن فن التصوير، بأنه: «فن رؤية الجمال»[1].

فالشاعر- إذن- يُعيد إضفاء الطابع الحيوي على الواقعي، كما يكشف عن الجمال الأليف الكامن في باطن الأشياء عن طريق إبداع الجديد؛ ولهذا: «ينبغي على الفن- في إبداعه- أن يبحث عن أشكال وصياغات ستهب أسمى معاني ودلالات الجمال؛ كي تكون جديرة بأن تبلغ للحياة الجمالية **la Vie esthétique**»[2]. فالفنان بوجه عام- والشاعر بوجه خاص- يحيا بالقرب من العالم أو الطبيعة ينصت إلي تلك الأصوات الرنانة المنبعثة منها؛ إذ أن الطبيعة- كما يؤكد باشلار-: «تتحدث لمن ينصت إليها»[3].

والشاعر وحده- بل والفنان بوجه عام- هو القادرعلى الإنصات لذلك الصوت الهاتف المنبعث من الطبيعة، والذي فيه تكمن ماهيتها؛ بحيث يجلب ويستحضر تلك الأصداء التي تدوي من رنين الطبيعة إلى صوره الشعرية، أي إلى هذا الميلاد الجديد للطبيعة أو للعالم، وهذا يستدعي إلى أذهاننا قول المصور أندريه مارشان: «أني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي أنظر إلى الغابة؛ أحسست في

---

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 158.

(2) Ginestier, ***La Pensée de Bachelard, P***. 164.

(3) Bachelard, ***L'Air et les Songes***, ***P***. 116.

بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إليّ، وهي التي تُكلمني--- وأني كنت هناك أسمع»[1].

وربما هذا الذي دفع باشلار للقول بأن: «الشعر حياة، **حياة ماهوية une Vie essentielle**»[2]؛ إذ أنه في هذه **الحياة الشاعرية la Vie poétique** يتجلى ويظهر العالم في طبيعته الأساسية كحضور جديد. فالعالم يريد أن يكون مرئياً، أي أن يظهر في طبيعته، والشاعر يحب الرؤية، يحب العالم، فهو يرى ما لم نره: إنه- بإيجاز- يُبدِع. فالفنان بوجه عام- والشاعر بوجه خاص- يخلق لنفسه رؤية خاصة للعالم؛ إذ أنه على حسب تعبير بارباي دورفيلي Barbey d'Aurevilly: «يعرف كيف يخلق لنفسه النظرة، كما أن المغني- بعد تمرين طويل- يعرف كيف يخلق الصوت لنفسه-------- ومن ثَم، قد أصبحت العين قوة ذاتية مُضيئة تأتي لتسطع بأضواء العالم»[3].

فعين الفنان- إذن- ذات نظرة خاصة منفتحة على العالم، ترى- بتعبير برجسون- **ما** نحن في العادة غافلون عنه. فأنها عين تُنير وتُضيء العالم، تنفتح على العالم، تكشف العالم. أو بإيجاز، عين تُبدِع كل **ما** يُجدد العالم؛ ولهذا لم يكن غريباً أن يرى باشلار عين الشاعر بوصفها: «مركز العالم، شمس العالم»[4].

ويُفهم من ذلك أن الشاعر يتصل بالعالم بأسلوب إبداعي؛ إذ أنه حينما يرى العالم فإنه يحلم به ويتخيله، وكأنه لم يره بالعين المجردة؛ وإنما بعين- إن جاز لنا القول- الخيال والحلم. ومفتاح السر في ذلك يكمن في كلمة «الشاعري the poetic»[5]، أي في اتصاله الشاعري بالعالم. هذا

---

(1) د. شاكر عبد الحميد، *عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات*، ص 99.

(2) ----------, ***Le Droit de Rêver, P***. 168.

(3) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 158.

(4) نفس المصدر السابق، ص 159.

(5) Cardinal, ***Figures of Reality, P***. 135.

الاتصال الشاعري بالعالم، الذي لا يجعله يرى العالم باعتباره مجرد مشاهد له فحسب؛ وإنما يجعله يتصل بالعالم اتصالاً إبداعياً يُعيد فيه صياغة العالم وتشكيله من جديد. هذا العالم الخارجي أو الواقع الذي- بتعبير ماري جونس-: «يجعل ما نره ينتظر ما سنقوله، وما سنقوله هو ما نره»[(1)]. ولكننا (بوصفنا شعراء) نراه بخيالنا وبأحلامنا؛ بل وبذكرياتنا؛ وذلك على أساس أن: «الشعراء يتخيلون دوماً أسرع مما ينظرون إليه وهم يتخيلون»[(2)].

حيث أن الشاعر عند باشلار ليس هو الشخص الذي يلاحظ العالم أو الواقع الخارجي؛ ولكنه الشخص الذي يتخيل العالم، أو بالأحرى الذي يحلم العالم.

ومن ثَم، فكلمة «الشاعري» هي الكيفية أو الأسلوب الذي به يرتبط الشاعر بالعالم مستخدماً الخيال الذي يدفعه نحو الاتصال الإبداعي بالعالم. فالشاعر- إذن- يمكن أن يُبدِع صورة ما من خلال أي موضوع حسي معطى بحيث يعتمد ذلك- في المقام الأول- على المقدرة الخيالية على الاستجابة لهذا الموضوع، بحيث يتحول من كونه مجرد موضوع مُدرك حسياً إلى موضوع شاعري نتعامل معه على مستوى الخيال، أي يُصبح- كما يُسميه هيلم Hulme، كما يشير إلى ذلك لويس Lewis في كتابه «الصورة الشعرية»- «صورة حية a living Image»[(3)].

أي صورة شعرية مستمدة من إحدى عناصر الطبيعة أو من الموضوع المُعطى لنا في خبرة حسية مباشرة، ولكن على النحو الذي يُعيد فيه الشاعر إبداعها من جديد، ألم يُعلمنا باشلار أن العالم لا يوجد شاعرياً؛ إلا إذا أُعيد إبداعه من جديد. ولهذا، «ينبغي على الإبداع أن

Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist*, *P*.** 66. (1)

(2) باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة***، ص 27.

Lewis, ***The poetic Image*, *P*.** 90. (3)

يتخيل»[1]. وربما هذا الذي دفع الباحث برنار سارازين B.Sarrazin إلى القول بأن الإبداع عند باشلار هو: «**شمس حياة الشاعر le Soleil de la Vie la Poète**»[2].

وفي الحقيقة أن لهذا التشبيه دلالته الخاصة التي تحمل في طياتها المعنى العميق للإبداع عند باشلار سواء بما يتضمنه من التأكيد على جدة وحداثة الصورة الشعرية، التي تعبر عن الواقعي كوجود جديد أو كحضور جديد شأنها في ذلك شأن الشمس التي حينما تشرق فإنها تُفصح وتعلن عن ميلاد يوم جديد، أو من خلال التأكيد على أن الصورة تشرق بذكريات الشاعر وتسطع بأحلام يقظته كمثل الشمس التي تشرق وتسطع علينا بنورها.

وفي نفس هذا المعنى قد ذهب بريتون إلى القول إن: «الإبداع هو بيتي الذي فيه أحيا، وأحلم، وأكتب»[3]. فللشعر- إذن- قوة خاصة تدفع الشاعر إلى تجديد العالم عن طريق أسلوب الصور المتخيَّلة، أي أن وعي الشاعر يقصد العالم الخارجي على مستوى الخيال، الذي فيه تلتقي الدهشة الطفولية بالرؤية المتألقة للعالم الخارجي في اللحظة الحاضرة. بحيث تنصهر كلُّ من دهشة الشاعر ورؤيته المتألقة في روحه في وحدة ماهوية. هذه الوحدة في روحه التي يجلبها الشاعر إلى النور في الصور الشعرية ومن خلالها.

وبناءً على ذلك، فالشاعر- عند باشلار-: «يحلم العالم، وقصيدته

---

(1) Bachelard, ***L'Air et les Songes, P***. 258.

(2) Bernard Sarrazin, «A Proposde Quelques Pages de Bachelard pierre et pierreries: l'Expérience symbolique de J.K. uysmans», in ***Revue des Sciences Humaines*** (Tome XXXIV, No. 133, Janvier, Mars 1969), ***P***.101.

(3) Mary Ann Caws, «The Réalisme ouvert of Bachelard and Breton», ***P***.309.

هي حلم العالم **un Rêve d'Univers**»[1]، الذي يُشكل صورها (أي القصيدة) من حيوية ونضارة المادة؛ وذلك من خلال الاتصال بالجواهر أي بالعناصر المادية الطبيعية، التي يستحضرها على نحو جديد في قصيدته. ولهذا، يُطالبنا باشلار بأنه: «ينبغي علينا- في الحقيقة- أن نتجاوز مجال الصورة [أي الصورة المادية المُدركة حسياً] إلى مجال الفعل»[2].

وجاء بعد ذلك وفسر لنا ما يعنيه بهذا المطلب في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بقوله إن: «الخيال في حالة الفعل يتجه نحو الصورة الجديدة بمقتضى الانطلاق نحو التجديد»[3].

فالشاعر- بخياله- يرغب في أن يُبدِع صورة تعبر عن شعوره بالحميمية والألفة إزاء العالم الخارجي أو الموضوعات الواقعية؛ إذ يتمتع الشاعر بعلاقة حقيقية وحميمية بما يعبر عنه، ويظل أقرب إلى عاطفته. فإنه يبحث عن كل من الصورة والألفة معاً؛ بحيث يريد أن يعبر عن ألفة وجود العالَمْ الخارجي، التي يجلبها إلى الحضور والإظهار في قصيدته، حتى أن: «كل معرفة لنا بألفة الأشياء هي مباشرة قصيدة---- --- ففي القصيدة، يتكشف ويظهر لنا عالم ألفة **un Univers d'Intimité**»[4].

وفي هذا الصدد يقتبس في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الراحة» ما ذهب إليه سارتر في «الإنسان المُقيد l'Homme ligote» عام 1944م بقوله: «ينبغي أن نبدع **قلب الأشياء le coeur des choses**؛ إذا أردنا نوراً يُظهره [أي يكشف عن قلب الأشياء] **un jour le découvrir**»[5]. وذلك على أساس أنه في قلب الأشياء تكمن طبيعتها؛

(1) Sarrazin, «A Propos Quelques Pages de Bachelard «, *P*. 104.

(2) Bachelard, *Lautréamont, P*. 134.

(3) -----------, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, P*. 71.

(4) -----------, *La Terre et les Rêveries du Repos, PP*. 16-18.

(5) Ibid., *P*. 30.

ولهذا ينبغي على كل مبدع أن يعرف **حلم اليقظة التأملي la Rêverie méditante**، الذي يجعل المبدع يتأمل طبيعة الأشياء؛ كي يأتي بصوره الفنية بوجه عام- والصور الشعرية بوجه خاص- ليعبر عن ألفة عالم؛ بحيث تصبح صوره في وئام مع كل موجودات العالم، التي يُحييها ويُجددها حتى تصبح وجوداً جديداً لم نلتق به خارج الصورة الفنية. على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح عند هنري بوَسكو، الذي يعد نموذجاً متجلياً على **صداقة l'amitié** الشاعر- أو المبدع بوجه عام- للأشياء المألوفة، أو بالأحرى للأشياء التي كان يحيا معها في أثناء طفولته، والتي يأتي ليجلبها إلى الحضور في صوره الأدبية على نحو جديد. والمقصود هنا صداقة بوسكو **للمصباح la Lampe**- أو ما يُعرف باسم «القنديل»- الذي يبعث- كما يُحدثنا عن ذكريات طفولته- فيه: «الشعور بالاطمئنان ويوفر له حضوراً لطيفاً، حتى قبل أن يُشعله»[1].

ويعلق باشلار على ذلك بقوله، يبدو أن الذكريات تُعمق مصاحبتنا لتلك **الموضوعات الجيدة les bons Objets**، **الموضوعات الوفيّة les Objets fidèles**. ففي كل مساء، وفي وقت محدد، يقوم المصباح بعمله الجيد sa bonne Action لأجلنا. فهنا نلمح علاقة حميمة بين الموضوع الجيد (أي المصباح) و **الحالم الجيد le bon Rêveur** تتجلى وتنبثق في صور الشاعر: «فالمعنى الشعري [للمصباح] يتحرك ويتألق، تحت ريشة **شاعر la Plume d'un Poète**»[2]. فمصباح بوسكو هنا كصورة شعرية يبدو وكأنه مُبدعٌ يُبدِع النور مستخدماً في ذلك النار.

ومن ثَم، يصبح هنا المصباح أكثر من مجرد أداة من الأدوات المألوفة التي نستخدمها في حياتنا اليومية ونستهلكها دونما أية محاولة للتأمل في طبيعتها، أنه يصبح موجوداً يشعر بوسكو بوجوده على نحو ما يشعر بأي **مخلوق un Créature** آخر. فالحالم لا يعرف أن هذا المخلوق

---

(1) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 108.

(2) نفس المصدر السابق، ص 109.

يُبدِع النور فحسب؛ بل إنه موجود يرتبط به الحالم بعلاقة ألفة يحيا في ذاكرته، ويبعث هذه الذكرى في كلماته.

ومن ثَم، فلا نندهش حينما نجد المصباح في كل أعمال بوسكو بوصفه «شخصاً حقيقياً **un véritable Personnage**» له دور فعّال في قص حياة. حيث نلمح في العديد من روايات بوسكو تلك المكانة المتميزة للمصباح؛ إذ تقوم مصابيح عائلية، مصابيح أليفة، وحميمة بمفردها بالتعبير عن: «إنسانية بيت **l'Humanité d'une Maison**، وديمومة أسرة **la Durée d'une Famille**»(1).

فهنا نلاحظ عمق أحلام يقظة بوسكو الطفولية، تلك الأحلام التي بقيت ودامت في خياله، فمع بوسكو إذن: «ندخل في المتاهة **la Labyrinthe** التي يتلاقى فيها الذكريات والأحلام»(2).

فبهذا المثال الذي يطرحه لنا باشلار يلقي الضوء على أهمية ذكريات الطفولة بالنسبة للشاعر؛ إذ فيها استحضار لأحلام يقظته الماضية ولصوره المتخيَّلة؛ بل ولكل ما كان يصاحبه في لحظات عزلته ووحدته من قبيل الأشياء المألوفة التي يشعر بصداقتها كالمصباح- مثلاً، والتي يأتي ويعبر عنها بطريقة مبتكرة في صوره الشعرية من جديد: «ففي عزلة الطفل، ما أن يكون سيداً على أحلام يقظته، حتى يعرف سعادة الحلم، التي ستصبح فيما بعد سعادة الشعراء **le bonheur des Poètes**»(3). وقد عبَّر عن نفس هذا المعنى في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» بعبارته الموجزة أن: «الطفل يُبدع الحياة»(4).

وهنا يُنبهنا باشلار إلى المكانة الخاصة للذاكرة في العملية الإبداعية- كما رأينا من قبل-بوصفها إحدى الركائز الأساسية في هذه

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 112.

(2) نفس المصدر السابق، ص 111.

(3) Bachelard, ***La poétique de la Rêverie, P***. 84.

(4) ------------, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 96.

العملية، فهي الوعاء الذي يحوي ماضي الإنسان بكل ذكرياته وأحلامه وصوره المتخيَّلة. فالذاكرة- حقاً- هي جزء من وعي المبدع؛ إذ أنها: «تُمكن المبدع من وصل لحظة الإدراك المباشر باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة»[1]. فالشاعر يقوم بتوظيف الذاكرة فينا توظيفاً متخذاً من الطفولة جذراً متميزاً للتواصل بين الماضي والحاضر. بحيث ينطلق من ذكريات طفولته متجهاً نحو المستقبل، أي نحو ما سيأتي، نحو كل ما هو جديد في صوره الشعرية.

وبناءً على ذلك، فإن الشاعر- أو المبدع بوجه عام- حينما يُبدع صوره الشعرية؛ فإنه بذلك يجعل أحلام يقظته وصوره المتخيَّلة المسكوت عنها مكتوبة ومنطوقة أو حتى مصورة، أي معبراً عنها بالألوان. ومن ثَم، فالمصور بفرشاته والشاعر بقلمه يجلبان ذكرياتهم وأحلام يقظتهم وصورهم المتخيَّلة إلى الحضور، بل ويعبران عن عالم في انبثاق، على النحو الذي ينبغي أن يكون عليه. فالفنان حينما ينفتح- إذن- على العالم فلا يعني ذلك أنه يشارك في وجود هذا العالم، بل ويجدد ويجلب هذا التجدد للعالم في الصورة الفنية.

والجدير بالذكر أن باشلار لم يتوقف في حديثه عن الخبرة الإبداعية عند مرحلة جلب وإحضار الشاعر- أو المبدع بوجه عام- لذكريات طفولته الخاصة ولأحلام يقظته إلى الصور الشعرية فحسب؛ وإنما سار مع المبدع حتى في لحظات تنفيذ العمل الفني. فالفنان عند باشلار لا يُبدِع صوره المتخيَّلة إلا من خلال وسيط مادي، وإن شئنا الدقة لقلنا إن باشلار يؤكد على أن الفنان يحب المادة التي يُشكلها، بل ويؤكد كذلك على أهمية الكيفيات المادية للصور الشعرية في العملية الإبداعية.

ولهذا، يؤكد باشلار دائماً على ثقل وأهمية المادة التي لا يختزل وجودها في كونها مجرد- كما ترى الفيزياء الكلاسيكية[2]- حامل

(1) شكري هياس، «فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية»، ص 170.

(2) انظر إلى ذلك بالتفصيل: باشلار، *الفكر العلمي الجديد*، صفحات 67- 70.

حيادي للصورة أو للشكل الذي تعبر عنه؛ وإنما يؤكد بأن لها وجودها الخاص أو حضورها الذي من خلاله يمكننا أن نلتقي بالصورة الفنية، أي إننا نلتقي بالصورة الفنية من خلال تلك الكيفيات المادية التي قد تكون اللون في اللوحة، أو الكلمات في القصيدة أو الرواية.

فللمادة- إذن- أهميتها الخاصة ووجودها الخاص؛ وبالتالي، فإنها تحتاج إلى معاملة خاصة، أي إنها تحتاج- بالتحديد- إلى تلك اليد الحالمة، اليد المبدعة. بإيجاز، أنها تحتاج إلى اليد التي تتعامل مع المادة بحب، وبلطف. فكل فنان يبدو وكأنه «يد تحلم a Hand dreams»، مبدعة للعالم الخارجي؛ إذ يهتم بالتعبير عن العالم الخارجي من جديد عن طريق المادة، التي يُشكلها بيده الحالمة المبدعة، سواء أكان ذلك على اللوحة أو على الصفحة البيضاء أو على الخشب أو الرخام.

ويستشهد باشلار هنا بقول إمرسون Emerson الذي يصرح قائلاً إن: «العمل اليدوي هو دراسة للعالم الخارجي»(1). ويضيف إليه باشلار قائلاً: «في الحقيقة، أن اليد المبدعة لصورها، أو اليد التي تعمل ليست دراسة للعالم الخارجي فحسب؛ وإنما بالأحرى هي انبثاق وتجلّي للعالم في وجوده الدينامي»(2).

والجدير بالذكر أن اهتمام باشلار باليد الحالمة، المبدعة قد آثار الحيرة والتساؤل لدى الدكتور سترود(3)، الذي عبَّر عن ذلك بقوله: لماذا نهتم بالحديث، أو حتى بالتفكير في اليد، في سياق الحديث عن موضوع متعلق بالعمل واللعب في مدينة الخيال the City of Imagination؟ وفي هذا الصدد، يُنير لنا الدكتور سترود الطريق الفريد الذي فيه يقترب باشلار من «الوجود- في- العالم being- in-the- World». ويحكي لنا

---

(1) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 17.

(2) Ibid., ***PP***. 25, 81.

(3) Joanne Stroud, «Gaston Bachelard: the Hand of Work and Play», ***PP***.1- 4.

بأنه عندما تخرج من قسم علم النفس جامعة دالس، وقرأ لأول مرة كتاب «شاعرية المكان» لباشلار، قد آثار خياله ووجهه في طريق جديد كليةً؛ إذ ما كنا ندرسه كان الشكل المحدد لعلم النفس / الفلسفة الذي يُسمى الفينومينولوجيا. أي أننا- على الأقل من مستوى واحد- نفحص بانتباه يقظ ونشط كيفية استجابة المرء للعالم الفيزيقي.

ويُذكرنا في هذا الصدد بعبارة كولوت جودين Collette Gaudin في مقدمة كتابها عن «الخيال الشعري وحلم اليقظة عند باشلار» عن أثر الفينومينولوجيا على رؤية باشلار الخاصة للصور: «إن التوجه الفينومينولوجي هو وصف العلاقة المباشرة للوعي الذاتي بالظواهر، الذي يتيح لباشلار أن يُجدد تحذيره ضد إغراء دراسة الصور بوصفها أشياء. فالصور هي «المعيش lived»، الذي تحدث لنا به «خبرة experienced »، «يُعاد- تخيله re- imagined» في فعل الوعي، الذي يُعاد ويُجدد فجأة في أزلية وجدته».

ويواصل الدكتور سترود حديثه بأن كلام كولوت جودين السابق قد آثار؛ بل وكان بمثابة نقطة بداية لتفكيره في انبثاق ودلالة اليد الإنسانية بالنسبة للعالم المعيش the lived World. فاليد- بالنسبة لباشلار- تحدد الوجود الإنساني ليس بوصفها الجزء الفيزيقي الآخر للجسد؛ وإنما: «اليد- وليس العين فحسب- لديها أحلام يقظتها الخاصة؛ بل وشعرها»[1].

ومن ثَم، فباشلار- كما يقول سترود- نوَّه إلى أن قبضة اليد المنقبضة the clenched Fist، التي ترتبط بالكد وتحتاج إلى الكد والعناء، بوصفها: «إرادة الإصبع-the digital Will ---- إرادة لتبني. فالوجود يداً، يمكننا أن نحلم باحتواء العالم فيها[2].

(1) Bachelard, ***Le Droit de Rêver, P***. 67.

(2) Joanne Stroud, «Gaston Bachelard: the Hand of Work and Play», ***P.*** 5.

ويتبين لنا مما سبق أن الفنان يبدع صوره الفنية من خلال معالجته اليدوية للمادة، بحيث يكون هذا الوجود الجديد للعالم أو للطبيعة الذي يولده في الصور الفنية يكون مباطن في هذه الكيفيات المادية للصور الفنية كالخطوط والألوان في حالة التصوير، أو الكلمة في حالة الشعر.

فلليد- إذن- أحلامها، التي تكشف عن باطن المادة، عن سريرتها، أي عن طبيعتها. فباشلار يؤكد على وجود التآزر الحميم بين الرؤية والفعل عند المبدع؛ على أساس أن صوره المتخيَّلة تشارك، أو بالأحرى تكون حاضرة في الصورة اليدوية التي يبدعها من خلال تشكيل المادة: «فكل يد هي- إذن- **وعي الفعل Conscience d'Action**. فالشاعر يحلم بيده على الصفحة البيضاء----- وبالتالي، فكل **الأحلام الدينامية les Rêves dynamiques** تحيا في اليد الإنسانية»[1]. فيد الفنان- إذن- هي يد مبدعة لأحلامها ولذكرياتها ولصورها المتخيَّلة، والتي يجسدها في المادة.

ومن ثَم، فاليد هي أداة الملاطفة التي تداعب وتلاطف المادة، أو بالأحرى التي تحب المادة التي تُشكلها. ولهذا، فإن عصر تفجير الحجر- كما يرى باشلار- هو عصر تعذيب الحجر؛ بينما عصر صقل le Poli الحجر هو عصر مداعبة الحجر. إن العنيف يكسر حجر الصوان ولا يُشكله. أما الذي يُشكل حجر الصوان فهو يحبه، ونحن لا نحب الحجارة بشكل مختلف عن الشكل الذي نحب به النساء. فعندما نتأمل الفنان وهو يشكل مادته، فلا يمكننا إنكار أن كل جزء من أجزاءها قد أتقن صنعه هو نتاج حب وملاطفة للمادة. وإن دل ذلك على شيء؛ فإنما يدل على أن الإنسان الذي يعمل بمثل هذا الصبر يسانده في آن واحد ذكرى وأمل، وعلينا البحث عن سر حلم يقظته في قواه الشعورية[2]. فكلمة الحب تجذب كل شيء. إنها- كما يقول باشلار في

Bachelard, ***Ibid., PP***. 67- 69. (1)

(2) باشلار، *التحليل النفسي للنار*، صفحات 50- 51.

«تكوين العقل العلمي»- كلمة التعارف بين العامل (وهو هنا الفنان) والعمل (أي تنفيذ العمل الفني، أو فعل الفنان).

ومن ثَم، فإن الأثر الكبير للحب- كما يستشهد باشلار هنا بقول هيتشكوك Hitchcock- هو رد كل شيء إلى طبيعته بالذات، وهي كلها طيبة و لطافة وكمال[1].

فالفنان- إذن- حينما يُشكل مادته، فإنه ببساطة يحاول إحياء وبعث أحلامه وذكرياته وصوره المتخيَّلة في المادة، وكأنه- بذلك- يبعث الحياة في المادة نفسها. هذه المادة التي يجسد من خلالها- ويجلب إليها- حبه للطبيعة ذاتها، وإنصاته إليها، وليس مجرد- كالحال عند الصانع- الانتفاع بها أو استهلاكها. فالحب **Amour**- إذن- هو الرابط بين الفنان والمادة؛ بل والفنان والطبيعة.

وينبغي أن نلاحظ مما سبق أن باشلار لم يغفل أهمية المادة في الإبداع الفني **Création artistique la**، كالحجر أو الرخام في النحت، أو الكلمة في الشعر؛ إذ أن باشلار بوصفه حالماً جيداً للكلمات ومحباً للشعر قد رأى الكتابة باعتبارها تدفقاً مستمراً للحظات التي يظهر فيها العالم ويتجلّ.

وبوصفه ساعي بريد- كما يرى الباحث ثيبوتوت- تأمل منضدته التي يكتب عليها بوصفها: «منضدة الوجود الإنساني»[2]، أو كما يُسميها في «لهيب شمعة»، «منضدة وجودي»[3].

فباشلار- في الواقع- قد اهتم بكل جوانب العملية الإبداعية، حتى أنه لم يهمل- ما قد يبدو لنا بأنه- أبسط وأتفه الأشياء التي قد نغفل

---

(1) -----، *تكوين العقل العلمي*، ص 44.

(2) Thiboutot, «Some Notes on Poetry and Language on Works of Gaston Bachelard», *P*. 166.

(3) ------، *شعلة قنديل*، ص 129.

عنها عند الحديث عن العملية الإبداعية، والتي تتجلى هنا سواء في حديثه عن ريشته- أو قلمه- التي يكتب بها، والتي عبَّر عنها بقوله: «كيف لا نحلم ونحن نكتب. فالريشة هي التي تحلم. فإنها الصفحة البيضاء التي تسمح لنا بالحلم»[1]،[2].

وهذا نفس ما أكد عليه دريدا بعد ذلك في كتابه «في علم الكتابة» - في سياق مناقشته لأراء روسو عن الكتابة- بتساؤلاته: ما الذي يجب أن تكونه الكتابة إذا كان بمقدورنا- كما نعرف الآن- أن نحلم ونحن نكتب؟، وإذا كان مشهد الحلم هو دائماً مشهد للكتابة؟. بحيث إذا طرحنا على روسو السؤال عما إذا كان يحلم أم لا؟ لأجاب علينا بقوله: «نعم أعترف بذلك؛ ولكنني في مقابل ما لا يقوى الآخرون على فعله، أقدم أحلامي على أنها أحلام تاركاً للآخرين البحث فيها عما يمكنه أن يكون نافعاً لأناس يقظين»[3].

غير أن باشلار لم يهتم بريشته التي تحلم وهو يكتب فحسب؛ وإنما بمنضدته- كذلك- التي عليها نحتفل بانفتاح وانبثاق الوجود الذي يولد من جديد مع كل حلم بالكلمة، ومع كل بيت شعر، أو بالأحرى مع كل صورة متخيَّلة تصبح حاضرة في الكلمة.

ولهذا، عند كتابة قصيدة ما؛ فإن كل عناصر الكتابة بدءاً من ريشته ومنضدته والصفحة البيضاء التي يكتب عليها حتى الكلمة التي فيها-

(1) وقد عبَّر باشلار عن نفس هذا المعنى في موضع آخر بقوله: «أعرف أديباً كان يقول إن رأس الريشة هي عضو من أعضاء الدماغ. أنا متأكد من ذلك: فعندما تبصق ريشتي، أفكر خطأً. من يستطيع أن يُعيد لي محبرة حياتي المدرسية؟!» باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 9. ويُذكرنا هذا بحديث الكاتب مفيد فوزي الذي يصرح فيه قائلاً: «قلمي هو ونسي. إذ أخذته مني، فبما استأنس؟ فقلمي موطن ألفتي».

(2) نفس المصدر السابق، ص 19.

(3) دريدا، *في علم الكتابة*، صفحات 568- 569.

ومن خلالها- تكون الصورة حاضـرة، نقول كل هذا ينـصهر ويـنـدمج في روح الشاعر الذي حينما يكتب بريشته على الصفحة البيـضاء، فإنـه يحلـم بالكلمة. فالشاعر- بكل هذا- يحول الصفحة البيضاء الفارغـة البـور إلى بستان مِضياف ينتظر القارىء: «فالصورة الشعرية هي النبات الذي يحتاج إلى الأرض والسماء، الجوهر والشكل»[1]. بمعنى أن الصورة كي تظهر إلى النور وتُعلن عن ميلاد الطبيعة على نحو جديد؛ فإنها تحتـاج إلى العنـصـر الطبيعي المادي أو الجوهر، كما تتطلب المـادة التـي يُـشكلها الفنـان بيـده الحالمة، المبدعة، بنفس القدر الذي يحتـاج- في المقـام الأول- إلى ذكرياتـه وأحلامه وخيالاته المنصهرة في روح الشاعر، والتي يجلبها إلى الحضور في تلك البراعم التي تُنبت الحياة الجديدة، أي في الكلمة الشعرية.

ويُفهم من ذلك أن تأكيد باشلار على أن رؤية الفنان تكتمل أثنـاء تنفيذه للعمل الفني هو نوع من الكشف عن طبيعة الإبداع الذي لا يعد مجرد نشاطٍ روحي يتم على مستوى الخيال فحسب؛ وإنما تُعد يد الفنان الحالمة والمبدعة ومنَضدته وقلمه وصفحته البيضاء هى- أيـضاً- أدوات لها نفس الأهمية التي تكون للخيال في عملية الإبداع.

ويُذكرنا هذا بالإبداع عند ميرلوبونتي الذي لا ينحصـر في كونه نشاطاً ذهنياً روحياً يجري على مستوى الخيال؛ إذ أن يـد الفنـان وفرشـاته وأيـة أداة أخرى يستعملها كامتداد ليده أو بدنه؛ إنما هي أدوات لها نفس الأهميـة التـي تكون للذهن في عملية الإبداع. فليس هناك بدن من ناحية، وذهن من ناحيـة أخرى، في النشاط الإبداعي. بل هناك فقط فنان يفكر بيديـه، ويـرى بعيـون البدن. وفي نفس هذا المعنى يرى دوفرين Dufrenne أن العبارة القائلـة بـأن: «المرء يفكر بيديه Thinking with one's hand» هى عبارة تصدق على كـل الفنانين، وبوجه خاص على الملحن الذي يرتجل العزف على البيانو، أو المصور الذي يمارس فنه على نسـيج لوحته[2].

---

(1) Higonnent, «Bachelard and romantic Imagination», ***P***. 33.

(2) د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 219، 280.

وبناءً على ذلك، فلقد استطاع باشلار أن يُحررنا من التفكير التقليدي في العملية الإبداعية؛ وذلك حينما رفض فهم الإبداع عن طريق تحليل بعض السمات السيكولوجية للفنان، أو من خلال البحث في حياته الخاصة، أو حتى من زاوية الإلهام أو الوحي أو عبقرية الفنان، ويُعلمنا ألا نفكر بهذه المصطلحات. تلك المصطلحات التي كانت موضع اهتمام عالم النفس، الذي يبحث في السمات السيكولوجية للشاعر المُلهم أو الموحى إليه.

ولكن، كما يتساءل باشلار: هل كان يحيا- كذلك- ظواهر **الوحي l'Inspiration**؟ ويُجيب علينا بقوله إن دراسات وأبحاث علم النفس لا تصلح إلا في إطار كونها نموذجاً من الملاحظات الخارجية والموضوعية للعملية الإبداعية. ومن ثَم، فالمقارنة التي يقوم بها عالم النفس بين الشعراء المُلهمين ستكون سبب فقدان وضياع ماهية الإبداع ، وحتى ماهية أو طبيعة الوحي ذاته[1].

على أن باشلار- بخلاف ذلك- يهتم في العملية الإبداعية بوجه خاص بالصورة التي هي نتاج تلك المبادلة الجمالية بين الفنان والطبيعة. فالصورة- بذلك- هي مثول الخيالي في الواقعي، أو بالأحرى هي الجسر الذي يربط الواقعي بالخيالي؛ طالما أنها تعبر عن الواقعي بمعنى لاواقعي أو بصورة متخيَّلة. فمن خلال الصورة الفنية نجتاز المسافة الفاصلة بين الطبيعة (الواقعي) والصورة الفنية (الخيالي أو الموضوع المتخيل): «فالصور الشعرية- بوصفها صوراً متخيَّلة- تولد على نحو مباشر الصوت النافذ والرنان للطبيعة. فالطبيعة المتحدثة [عن طريق الصورة التي تجعل صوتها مسموعاً] هي استهلال لماهية الطبيعة»[2].

ويعني ذلك أن الطبيعة تتجلى وتنبثق من خلال الصور الشعرية التي منها تتكوّن القصيدة. هذه القصيدة التي يرى باشلار أن كتابتها

---

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، صفحات 9- 10.

(2) Bachelard, ***L'Air et les Songes, P***. 116.

لكي تكون مكتملة وجيدة البناء؛ ينبغي على الروح- كما يصرح بذلك في كتابه «شاعرية المكان»- أن تُشكل وتحدد مشاريعها مقدماً. وهذا يُفسر لنا لمَ يطالب باشلار كل شاعر بأن: «يقدم **رسم تخطيطي un Diagramme** من شأنه تحديد معنى مكوناته المجازية وتوازنها، تماماً كما يحدد المسقط الزهري لزهرة معنى تأثيرها وتوازنه»[1]. فلا توجد زهرة حقيقية بدون هذا التوافق الهندسي، مثلما لا يوجد ازدهار شعري بدون تركيب معين للصور الشعرية.

ومع ذلك، لا ينبغي- كما يُحذرنا باشلار- علينا أن نرى في هذه الفكرة رغبة في الحد من الحرية الشعرية ولا رغبة في فرض منطق، أو حقيقة، والأمران يتساويان، على إبداع الشاعر. ومن ثَم، فقد اكتشف باشلار واقعية العمل الشعري ومنطقيته الحميمة. ففي بعض الأحيان تذوب صور مختلفة تماماً كنا نظنها مُعادية بعضها لبعض، وغريبة بعضها عن بعض، هادمة بعضها لبعض، في صورة واحدة فاتنة، وينجم هذا عن التأثير الحاسم للخيال.

إلا أن الرسم التخطيطي الشعري ليس رسماً فحسب؛ فإن عليه أن يجد وسيلة لاحتواء الترددات، والالتباسات التي تستطيع وحدها تحريرنا من الواقعية، والتي تسمح لنا بالحلم؛ بل وتسمح لنا بإظهار تلك الأصوات الهاتفة الناعمة المنبعثة من الطبيعة في الصور الشعرية بوصفها صوراً متخيَّلةً. هذه الصور الشعرية الناجمة عن حلم يقظة الشاعر، الذي لا يتمتع هو نفسه فقط؛ ولكنه هو الذي يُهيأ المتع الشعرية للأرواح الأخرى. فتمتع الشاعر يحمل في طياته تمتع الآخرين؛ على أساس أن الشاعر لكي يكون سعيداً؛ يجب أن يُفكر في سعادة الآخر.

ومن ثَم، فقد أثار باشلار فكرة على درجة كبيرة من الأهمية في سياق حديثه عن الرسم التخطيطي الشعري ألا وهي: فكرة وجود

---

(1) انظر في ذلك بالتفصيل: باشلار، *التحليل النفسي للنار*، صفحات 150- 151.
:-------، *جماليات المكان*، ص 21.

الغيرية في أكثر المتع أنانية، تلك الرؤية التي تجعل الفنان مجبراً- إجباراً نابع من الفنان نفسه- على إغراء الآخرين، تمتع الآخرين (أي القراء). وبالتالي، ينبغي على الرسم التخطيطي- كما يقول باشلار- أن يقطع صلته بالمثالي الساذج، أي المثالي الأناني[1]. فالشاعر يتنحى عن أنانيته ومتعه الذاتية؛ إذ يضع في اعتباره متع وسعادة المتلقي، الذي يتواصل مع صوره الشعرية. وبالتالي، فلقد أعطى باشلار للصورة المتخيَّلة مكانة خاصة في الشعر؛ إذ أنه يؤكد أن كتابة الشعر- وإن كانت تعد الوظيفة الثانوية للمبدع- أو ارتباط الصور المتخيَّلة مع بعضها البعض، وتحديد معنى المجازات هي من المهام الأساسية للشاعر؛ على أساس أن: «المجاز هو روح الشعر فإنه قوة المبدع الذي يجمع القوى التي تكون في الإنسان والقوى المنتشرة في كل العالم»[2].

ولكن، إذا كانت مهارة كتابة الشعر عند الشاعر تعد بمثابة الوظيفة الثانوية في العملية الإبداعية؛ إلا أن حياة الصورة الشعرية تكمن برمتها في إشراقها الساطع، وفي كونها متجاوزة لكل معطيات الإدراك الحسي. أو بمعنى آخر، أن حياة الصورة تكمن في تجاوز ما بدأ منه الشاعر، أي تجاوز الواقعي لينفتح عليه فيما ينبغي أن يكون عليه. فالشاعر ينفصل عن كل شيء موجود بالفعل، ينفصل عن الواقعي- الذي بدأ منه- وعن حياته الباطنية، بقدر ما ينفصل عن أفكاره.

فالإبداع- بالنسبة لباشلار، كما أكد على ذلك في كتابيه «الهواء والمنامات»، «لوتْريامون»[3]- يُشير دائماً إلى الانفصال؛ إذ أنه لا يكون أبداً تكراراً؛ وإنما هو بالأحرى انقطاعاً. بمعنى أن كل ما تحتاجه الصورة هو ومضة من روح الشاعر، التي تتعامل- بدورها- مع الصورة بخيالها

---

(1) نفس المصدران السابقان، ص 152، ص 9.

(2) Higonnent, «Bachelard and romantic Imagination», *P*. 25.

(3) انظر في ذلك بالتفصيل: Bachelard, ***L'Air et les Songes,P***. 285.

-----------, ***Lautréamont, P***. 155.

وأحلام يقظتها. هذه الصور الشعرية التي تشع بنور الطبيعة، وتسطع بالوجود عبر طبيعته المادية، وتُظهر الحياة عبر حيويتها من جديد. فضلاً عن أنها تشرق بذكريات وأحلام الشاعر، نقول مثل هذه الصورة تحتاج إلى نوع خاص من التواصل معها، أنها- بإيجاز- تحتاج أن نقوم عند قراءتها بما يوصينا به باشلار في كتابه «الهواء والمنامات» بأننا حينما نقرأ يكون: «الريشة [أي ريشة الكتابة] في اليد La Plume à la main»(1)، سواء نقلنا من القصيدة ما نقرأه، أو بأسلوبنا الخاص نتواصل مع صور الشاعر. فالكتابة والقراءة- بالنسبة لباشلار- متلازمان.

فهنا يلقي باشلار الضوء على مدى أهمية أن نكتب ما نقرأ؛ إذ يتيح لنا ذلك الكشف عن أنفسنا، وعن إمكانياتنا الباطنية، على النحو الذي فيه تتماوه الحدود بين الذات والموضوع، ونجتاز الحواجز بين العالم الخارجي والعالم الباطني، بل والتواصل مع صور الشاعر. أو بإيجاز، أن كتابة ما نقرأ تتيح لنا أن نُشارك ونندمج في حلم الشاعر، وأن ننصت إلى الأصوات الرنانة المنبعثة من هذا الحلم المكتوب (أي القصيدة).

ولهذا، فإن كانت الصورة الشعرية بوصفها صورة متخيَّلة هي جذر العملية الإبداعية، أي أنها موضع التساؤل الحقيقي عن الإبداعية؛ إلا أن هذه الصورة ما هي إلا نتاج- كما علمنا باشلار- لفعل الخيال المباشر على اللغة. بمعنى أنها تكون حاضرة في هذا الشيء المدرك أو المحسوس، في الكلمة التي تجعل هناك إمكانية للتواصل والاتصال بالصورة المتخيَّلة؛ إذ أنها- في نهاية المطاف- هي تلك الصور في القصيدة التي يتواصل معها القراء. إنها الصورة الشعرية التي- كما يُسميها باشلار- تعد «صوتية الوجود the Sonority of Being»، أي التي تُفصح وتُظهر الوجود في طبيعته المادية، فهي كمثل النافذة التي من خلالها ننفتح على الأضواء الجديدة للعالم؛ إذ أنها تحوّل العالم- كصورة- إلى «ذلك البيت المثالي النموذجي للدلالة الرقيقة واللطيفة an

(1) ----------, *L'Air et les Songes, P*. 283.

«archetypal House of gentle Significanc»[1].

بمعنى أن الصورة الشعرية ترتقي بالعالم إلى مرتبة الوجود الشاعري وإلى الحياة الجمالية، التي يصبح فيها العالم مثقلاً بالمعاني والدلالات الإنسانية. هذه الصورة الشعرية التي هي موضع للتفاعل بين القارىء والنص، الذي فيه تجد مكاناً كي تقرأ، تكتب وتحلم. وربما هذا الذي دفع ثيبوتوت إلى النظر لباشلار بوصفه: «المكتشف الأعظم لمثل هذه المواضع المِضيافة، فاكتشافه يبدأ بفهم أن قصيدة ما، رواية ما، عمل فني ما هو بوجه خاص إلا مكان التلاقي بين الصورة الشعرية والقارىء[2]»[3].

تجدر الإشارة هنا إلى أن باشلار نفسه قد أعلن عن ذلك في كتابه «شاعرية المكان» قائلاً إن: «المشكلة المطروحة بالنسبة لي ليست فحص الإنسان؛ وإنما فحص للصور. والصور الوحيدة التي يمكن دراستها فينومينولوجياً هي تلك التي يمكن نقلها إلى الآخرين: إنها تلك الصور

---

(1) Paul Schopp, «Transmissionrom the front- lines of Language», in بحث منشور على الإنترنيت وموقعه (WWW. Transmission. Com / article / Schopp. Htm. November, 2002), ***PP***.1- 2.

(2) تجدر الإشارة هنا إلى أن التعبير في الفن بوجه عام- والتعبير في القصيدة بوجه خاص كشكل من أشكال الفن- ليس المقصود به هنا التعبير اللفظي verbal Expression؛ وإنما بالأحرى التعبير الجمالي aesthetic Expression الذي يندمج مع الاتصال الجمالي، أي أنه الجسر الذي يربط المبدع بالمتلقي. وهذا ما صرح به مارتن فوس M.Foss بقوله: «إن التعبير في مجال الفن هو دائماً اتصال»، وعلى نفس النحو لاحظ الباحث جوزيف مارجوليس J.Margolis أن: «نظرية التعبير تدفعنا إلى أن نفكر في الفن الجميل وتعبيره في إطار النموذج الاتصالي بين الفنان والمشاهد».

S.Edward Casey, «Expression and Communication in Art», in ***The Journal of Aesthetics and art Criticism*** (Vol.XXX, No.2,Winter1971), ***P***. 197.

(3) Thiboutot, «Some Notes on Poetry and Language on Works of Gaston Bachelard», ***P***. 168.

التي نتلقاها من خلال النقل والتوصيل الموفق»[1]. وهذا ما سوف أحاول الكشف عنه في الصفحات التالية.

2- التواصل مع الصورة الشعرية (خبرتيّ المتذوق والناقد):

أ- خبرة المتذوق:

لقد بات من المستقر الآن أن العملية الإبداعية عند باشلار لا تتم دفعة واحدة؛ وإنما تتم عبر مستويات متعددة: بدءاً من حلم يقظة الشاعر وتحدثه مع العالم الخارجي وحواره الحميم مع الطبيعة حتى مرحلة تنفيذ العمل الفني، وفي أثناء ذلك يرتبط الفنان بعلاقة ألفة مع الواقعي، سواء كان هذا الواقعي موضوع من الموضوعات المألوفة- كالمصباح أو لهيب الشمعة- في العالم الخارجي، أو كان عنصراً من عناصر الطبيعة (كالنار، والماء، والهواء، والأرض).

وفي ظل هذه العلاقة الحميمة بين الفنان والطبيعة يولد العمل الفني، الذي يعد بمثابة إعلان عن ميلاد جديد للطبيعة- على النحو الذي تكون عليه في ماهيتها- يحتفل به الشاعر، ويدعو المتلقي بأن يشاركه في هذا الاحتفال. أو بتعبير آخر، أن المبدع في نهاية رحلته الخيالية التي تبدأ بالواقعي وتنتهي بالتعبير عنه على نحو جديد بمعنى متخيَّل أو لا واقعي في الصور الشعرية ومن خلالها، أو في هذا البستان المِـضياف، نقول في هذا يدعو المتلقي كي يصاحبه في عملية الإظهار، إظهارما يتجلى وينبثق في القصيدة. أو بإيجاز، إظهار القصيدة بوصفها عالماً في انبثاق، وبوصفها تعبيراً عن الشعور بالألفة في العالم، وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «يدعونا الشاعر إلى رحلة، رحلة خيالية. وعن طريق هذه الدعوة، نلتقي **بوجودنا الأليف notre être intime**»[2]. ولهذا، يدعونا باشلار إلى ضرورة أن: «نصغي للشعراء»[3].

---

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 164.

(2) Bachelard, ***L'Air et les Songes***, ***P***. 10.

(3) نفس المصدر السابق، ص 99.

ومن ثَم، فإن ما نريد أن نوضحه هنا هو أن العلاقة التي تنشأ بين المبدع والمتلقي هي علاقة تضايف، سواء أكان تضايف بين الفنان والطبيعة، أو كان تضايف بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية أو النبات، الذي ينتظر المتلقي ليرويه ويراعيه حتى يستشعر نبض الحياة فيه. وهنا تنبثق تساؤلات على درجة كبيرة من الأهمية، ألا وهي: ما هي ملامح علاقة التضايف بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية؟، ومن ثَم، كيف تصبح الصورة الفنية التي أبدعها الشاعر ملكاً للقارىء؟

وعلى الرغم من أن باشلار لم يخصص مبحثاً مستقلاً يناقش فيه خبرة المتذوق؛ إلا أننا نستطيع- من خلال آرائه المتناثرة عبر مؤلفاته- أن نكوّن رؤية واضحة عن فكرة التذوق الجمالي عنده. والواقع أنه في كتاباته المتأخرة يفرد باشلار العديد من الصفحات لمناقشة موضوع التذوق الجمالي. ففي كلمات توضح لنا تأكيد باشلار على عملية الاتصال الجمالي في كتاباته المتأخرة، وبوجه خاص في كتابه «شذرات عن شاعرية النار»، يقول إن: «القصيدة شأنها شأن ظاهرة الخيال، هي **ظاهرة قابلة للتوصيل والتواصل** [أو الاتصال] معها **un Phénoméne Communicable**. فالقارىء الذي يتخيل يتلقى تدفق خيال الشاعر الذي يحيا ليتخيل»[(1)]. والواقع أن هذه الكلمات لا تُظهر القصيدة بوصفها جسراً للاتصال بين المبدع والمتلقي والانفتاح على العالم المنبثق في صورها فحسب؛ وإنما يتضمن التأكيد على الاتصال- كذلك- مع خيال الشاعر والتواصل مع أحلام يقظته وذكريات طفولته. ولكن، **مَنْ هو المتلقي القادر على تحقيق مثل هذا الاتصال؟**

ولعل القارىء لباشلار يلاحظ أنه يميز بين مستويين من القراءة[(2)]: قراءة نفَسية تتعلق بالبُعد المذكر في **النفَس**، والذي فيه ينشط العقل ويصبح مستعداً للنقد، يتعامل مع الصور الفنية كموضوع بعيد

---

(1) Bachelard, ***Fragments d'une poétique du Feu, P***. 31.

(2) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 60.

عنه، يقرأه من خارجه بعين ناقدة، لا تحاول أن تتيح للصور أن تُسمع وتُرى على النحو الذي تكون عليه، فإنها نفس تقرأ قليلاً. بمعنى آخر، أن القارىء الذي يتعلق بالنفس المذكرة في القراءة لا يسمح لنفسه بأن ينفتح على عالم الصور، ولا أن يشارك فيه. وبالتالي، فإن هذه القراءة لا يمكن أن تتيح الفرصة لقارئها أن يساهم في عملية الإظهار والتجلي لعالم الصورة الفنية.

ولهذا، لا ينبغي على قارىء الشعر أن يقترب من الصور الشعرية- بوصفها صوراً متخيَّلة- باعتبارها موضوعاً نُطوِّقه ونحكم السيطرة عليه، ولا بوصفها بديلاً عن الموضوع؛ وإنما- بخلاف ذلك- ينبغي على القارىء أن: «يتلقى الصورة الشعرية على النحو الذي تحضر به»[(1)]. ولهذا، يُطالبنا باشلار في كتابه «شاعرية المكان»: «بألا نعتبر الصورة الشعرية كشيء أو كبديل عن شيء؛ بل أن نتمسك بواقع خصوصيتها------ وليس ذلك فحسب؛ بل علينا أن نرتبط بهذه الصورة الشعرية»[(2)]. على أساس أن تلقي الصور الشعرية ينبع من رغبة القارىء في الانفتاح على عالمها والإنصات إليها بأذن مرهفة السمع. وهذا لا يتحقق إلا من خلال المستوى الثاني من القراءة، أي القراءة الفينومينولوجية أو- كما يُسميها باشلار في «شاعرية حلم اليقظة»- «القراءة النَفْسية».

هذه القراءة النَفْسية التي تتعلق بالبْعد المؤنث في **النفْس**، والتي فيها يهدأ العقل وتنشط الروح، وتصبح يقظة، تتميز بشغف القراءة العذبة. فإنها تقرأ كثيراً ودوماً، تقرأ على النحو الذي تتيح فيه لنفسها أن تنفتح على عالم الصورة وتشارك الحالم أو الشاعر أحلام يقظته. والواقع أن أحلام اليقظة عند باشلار تنتمي للجانب الأنثوي من النفس؛ وبالتالي فإننا حينما نقرأ أو بالأحرى حينما نتلقى الصور الفنية في نطاق النَفْس

---

(1) Thiboutot, «Gaston Bachelard and Phenomenology», ***P***. 4.

(2) باشلار، *جماليات المكان*، ص 19.

المؤنثة؛ فإنها ستبدو لنا كتجسيد لحلم يقظة الشاعر. وما أن نتلقاها حتى نتخيل أننا حلمنا بها. فإننا نتلقى الصور بثراء سواء كان ذلك الثراء في داخلنا أو في القصيدة ذاتها: «فبالرنين نسمع القصيدة، وبالصدى نتحدثها، فتصبح ملكنا»[1]. ولهذا، يُطالبنا باشلار من خلال كتابه «لهيب شمعة» بأن: «نحسن تلقي الأصداء البعيدة التي تدوي في **جوف الكلمات le Creux des Mots**؛ إذ أننا حينما نقرأ الكلمات؛ إنما نراها ولم نعد نسمعها بعد»[2]. ويستشهد هنا بنوديه Nodier، الذي- كما يقول باشلار-: «علمني أن اكتشف بالأذن تجويف المقاطع التي تُكوّن البناء الصوتي للكلمة»[3].

ويُفهم من ذلك أن باشلار قد تعلم من نوديه، ويريد أن يُعلمنا بدوره أن نكرس أذننا كليةً للإصغاء إلى الصوت الهاتف المنبعث من الكلمات، أو بالأحرى من الأشياء الحاضرة في الكلمات. وكأن نبرات صوت الكلمة تحمل صوت الواقعي التي تعبر عنه. وبالتالي، ليس على القارىء سوى أن يرهف السمع للصورة الشعرية من أجل اكتشاف الواقعي الحاضر فيها وإظهاره. والقارىء هنا ليس سلبياً؛ وإنما يحاول أن يدخل في حوار مع ما يقرأه، وأن يستنطقه؛ أو بالأحرى يتيح لأذنه أن تصغي جيداً لهذا الصوت الرنان المنبعث من الكلمات. فقد لا تُصيبنا الدهشة- إذن- حينما نرى باشلار يدعونا إلى أن نشارك في «**الحدس اللاهب l'Intuition enflammante**» للشاعر. بمعنى أنه إذا كانت الحياة نار؛ فإننا لكي نعرف ماهيتها فلابد من الاحتراق عن طريق «**التواصل مع الشاعر Communion avec le Poète**»- أو لو استخدمنا تعبير هنري كوربن Henry Corbin- لقلنا إن: «صيغ نوفاليس تنزع إلى دفع التأمل إلى درجة التوهج»[4].

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 22.

(2) باشلار، *شعلة قنديل*، ص 50.

(3) نفس المصدر السابق، ص 51.

(4) نفس المصدر السابق، ص 77.

ولهذا، يدعونا باشلار إلى أن نرهف السمع لصوت الكلمات حتى نبلغ إلى حد أن نصبح قادرين على أن نسمع- قبل أن نرى- صوت «**قلق الضوء le Malaise de la Lumière**»، أي ضوء اللهب، ذلك الصوت الذي يتطاير متوجع؛ وربما هذا ما دفع باشلار إلى الاعتقاد بأنه ينبغي على: «الكلمات أن تحكي ما نسمعه قبل ترجمة ما نراه»[1]. بمعنى آخر، أننا حينما ننفتح على عالم الصورة الشعرية، فإننا ننصت إلى الأصوات الشعرية الرنانة المنبعثة من الصورة والتي تحمل صوت الطبيعة.

ومن ثَم، فالقصيدة تمتلكنا وتستولي علينا كليةً، فإنها تغيرنا وتحدث لنا تحولاً؛ إذ أنه عن طريق فيض وجودها توقظ أعماقاً جديدة في داخلنا. ففي أثناء قراءة الشعر فإننا لا نحيا لحظة اقترابنا من ميلاد العالم على نحو جديد، ولا نحيا لحظة اكتشاف العالم وإظهاره فحسب؛ وإنما نحيا كذلك لحظة انفتاحنا على أنفسنا وحياتنا الباطنية أو إمكانياتنا الباطنية. بمعنى آخر، أن الصورة الشعرية بوجه خاص- والعمل الفني بوجه عام- تكشف لنا عن أنفسنا وعن عالمنا الإنساني؛ وربما هذا هو سبب شعورنا بأن هذه الصورة تخصنا، ملكنا، جزء منا، أو بإيجاز، تتحدث بلساننا. فالقراءة- إذن- تكشف لنا عن أنفسنا، وهذا ما أكد عليه باشلار- على لسان رينان Renan- في مستهل كتابه «حدس اللحظة» بقوله إن: «كل ما يقوله المرء عن نفسه يكون دائماً **شعراً Poésie**»[2]. وهذا ما نقرأه في وصف جان بول ريشتر J.P.Richter لإحدى شخصيات روايته «تيتان Titan» حينما يقول عنه: «إنه يقرأ المدائح التي قيلت في الرجال العظام بمتعة كأنه هو موضوع هذه المدائح»[3].

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 51.

(2) Bachelard, ***L'Intuition de l'Instant, P***. 9.

(3) باشلار، *جماليات المكان*، ص 24.

فهنا يؤكد باشلار على أن إعجاب القارىء بالصورة الفنية يتجاوز سلبية المواقف التأملية؛ إذ أن متعة القراءة لا تنفصل هنا عن متعة الكتابة، وكأن القارىء هنا هو «شبح الكاتب **Fantôme de le l'écrivain**»، الذي يتواصل مع صور الشاعر أو الكاتب على النحو الذي يبدو فيه وكأنه يُعيد إبداع هذه الصور من جديد. فالعلاقة التي تربط القارىء بالصورة الفنية- إذن- هي علاقة حوار متبادل بين كل منهما، على نحو ما أكد على ذلك فان دن بيرج V.D.Berg بقوله: «إنَّ الأشياء تتحدث إلينا، وإذا أصغينا إليها بجد فإننا سنقيم تواصلاً معها»[(1)]. فالقارىء هنا- أيضاً- ليس سلبياً؛ وإنما يحاول أن يتواصل مع صور الكاتب أو الشاعر من خلال الدخول في حوار معها من أجل إظهار واكتشاف العالم- والطبيعة بعناصرها- بموضوعاته.

ولهذا، فباشلار يحث القارىء بأن يحيا في الحياة المزدوجة على حدود الواقعي والمتخيَّل، على نحو ما يدعوه- كذلك- إلى ضرورة المشاركة الدينامية مع صور الكاتب[(2)]. فالصور التي نتلقاها عن طريق قراءة القصيدة تصبح- بذلك- ملكنا، تتجذر في داخلنا، نشعر أنها تخصنا: «فكل قارىء يُعيد قراءة عمل أدبي يحبه يعلم أن تلك الصفحات التي يحبها تخصه»[(3)].

ومن ثَم، فإن للصدى- أو لتأثير رنين الصورة علينا- طبيعة فينومينولوجية؛ إذ أنها تُحدث يقظة حقيقية للإبداع الشعري في روح القارىء عبر صدى صورة شعرية واحدة عليه؛ بحيث أنه يُدرك تماماً بأن هذه الصورة قد منحه إياها إنسانٌ آخر؛ ولكنه- مع ذلك- يشعر أنه بإمكانه أن يبدعها بنفسه؛ بل ينبغي عليه أن يبدعها بالفعل. وكل هذا لا يتحقق- بالنسبة لباشلار- إلا من خلال هذا المستوى الخاص من القراءة، والذي يتجلى في

(1) نفس المصدر السابق، ص 26.

(2) Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté, P.* 366.

(3) نفس المصدر السابق، ص 24.

تلك القراءة الفينومينولوجية للشعر، التي تجعل من القارىء شاعراً على مستوى الصورة الجديدة التي قرأها. هذا النمط الخاص من القراءة، الذي يولد لدى القارىء الشعور بالكبرياء، أو بالأحرى يتولد لديه- عند قراءة القصيدة- الشعور بالمتعة وبالحب مع لمسة كبرياء متولدة من الافتتان بالصورة الشعرية. هذه اللمسة من الكبرياء التي تظل خفية، كامنة بداخلنا نحن القراء، أنها لنا وحدنا، يوقظها فينا شعورنا بقدرتنا على إبداع هذه الصور من جديد. فلا أحد يعرف أننا حين نقرأ الشعر، فإننا نحيا مرة أخرى قوة الإبداع الأصلية؛ بل إن المرء لا يعرف بأننا في القراءة نحيي من جديد رغبة الشاعر في أن يكون شاعراً.

ويعني ذلك أن القارىء الفينومينولوجي الذي يحيا- حينما يقرأ- بوصفه الحالم بالصور المتخيَّلة يصبح- بدوره- شاعراً يشعر، بتعبير مالرو Malraux،: «بروعة الإبداع، يستشعر مشاعر الإبداع تلك المشاعر التي تكون قريبة الملامح من مشاعر الفنان نفسه. فإنه [أي الإبداع] يمثل- عندئذ- عالمنا الصغير الذي يخصنا نحن [القراء] فقط»[1]. فالقارىء هنا يبدو وكأنه يقول- بتعبير باشلار- لنفسه: «كان عليّ أن أكتب هذا الكتاب»[2]. فهذه اللمحة السيكولوجية تجعل من القارىء فينومينولوجياً في القراءة.

فباشلار- إذن- يؤكد على أن الصورة الشعرية تتجذر في أعماقنا، وحينما نقرأ القصيدة نشعر وكأن هذه الصورة جزء منا، تشرق أمامنا ساطعة وتتجلّ حينما ننفتح عليها ونُتيح لها أن تستولي علينا. وهذا ما عبَّر عنه باشلار مستشهداً بصور آندريه لافون André Lafon عن البيت، هذا البيت الذي: «يرحب بالقارىء، وكأنه مُضيف، حتى ليكاد القارىء، يُحضر إزميله ويحفر البيت الذي يقرأ عنه»[3]. ألا يُصبح

---

(1) Christofides, «Bachelard's Aesthetics «, *P*. 268.

(2) باشلار، *جماليات المكان*، ص 48.

(3) نفس المصدر السابق، ص 69.

بذلك القارىء وكأنه من ساكني الصور؟! كما عبَّر باشلار[1] عن ذلك بقوله: «إنني [كقارىء] أتجه لأقيم في «**الطوابع الأدبية les Estampes littérairtes**» التي يقدمها الشعراء لي. فصورة البيت تُطالبني بأن أسكن فيها ببساطة، وبكل الأمان الذي تمنحه تلك البساطة».

والجدير بالذكر أن حديث باشلار السابق قد آثار فكرة على درجة كبيرة من الأهمية، ألا وهي ربط القراءة بالكتابة[2]؛ إذ أنه يؤكد على أن القصائد هي لغة مكتوبة، صور مكتوبة. وقد جعل من هذه اللغة المكتوبة ليست خبرة الانغلاق؛ ولكنها خبرة الانفتاح. بمعنى أنها تمثل خبرة (الخبرة الخيالية) انفتاح الشاعر على الطبيعة؛ ما دامت القصيدة تعبر عن روح تكشف عن عالمها؛ بل وعن ألفة عالم. فالكلمة الشعرية- إذن- تجدل وتحوي معاً الأفكار والأحلام، العالم والشاعر، النص والقارىء. ولهذا، يُطالبنا باشلار كقراء بكتابة ما نقرأ، أو كما عبَّر عنه في «الهواء والمنامات» بأن نقرأ و«القلم في اليد»؛ إذ أن كتابة ما نقرأ تساعدنا على فهم أنفسنا، وأن ندرك طبيعتنا الخاصة؛ طالما أنها تعمل بين قطبي الذات والموضوع، محطمة الحواجز بين العالم الخارجي والعالم الباطني. ومن ثَم، فإننا بقراءتنا- المصحوبة بالكتابة- نصنع المختلف، أي أننا نقرأ على النحو الذي نُعيد فيه إبداع الصورة المكتوبة من جديد، نكشف عن اللامقول أو المسكوت عنه في تلك اللغة المكتوبة.

وبناءً على ذلك، مثلما ينفصل الكاتب عن الحياة اليومية واللغة المألوفة، كذلك يجب على القارىء أن ينفصل عن النص، ليس- بالطبع- تجاهل النص؛ إذ سيكون ذلك بلا معنى؛ ولكن إظهار استجابته الخاصة للنص عن طريق الكتابة. ذلك لأن النص يسحبنا نحو شيء ما، الذي يوجد بالفعل، ويُثبتنا، ويحصرنا ويختزلنا في المماثلة والمطابقة. في حين أن تجاوزنا للنص، يجعلنا قادرين على إظهار المعاني والدلالات المتحجبة عنا

---

(1) نفس المصدر السابق، ص 70.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 116-117.

فيما وراء ظاهر النص، أو فيما وراء البعد المحسوس من الصورة. فإنها بمثابة دعوة للقراء للانفتاح على عالم الصورة، والنفاذ- بخيالهم- إلى الوجود الباطني لها؛ بل وتحفيز للذات الواعية (أو القارىء) للبحث عن المعاني والدلالات المختلفة عما هو ظاهر في النص.

والحقيقة أن ما جاء به باشلار في «شاعرية المكان»- أوحتى في كتاباته الجمالية- وكأنه توقع ما سيأتي به دريدا «في علم الكتابة»، كما تجاوز- كذلك- رؤية الميتافيزيقا التقليدية للكتابة.

حيث أن الميتافيزيقا تنظر للكتابة كوسيلة تعبير، أنها الجسر الذي يسمح بعبور المعاني، والمجاز الذي يقوم بنقلها. وهي أداة لتبليغ المعاني وتمثيلها ومناسبة لحضور المعنى ومثوله. ومن ثَم، فالميتافيزيقا ترى الكتابة بوصفها عملية حصر يهيمن عليها منطق الهوية. بحيث لا ترى النص كنسق يفيض بالمعاني والدلالات؛ وإنما هو كلمة ولفظ. واللفظ هو الحد الذي يحصر المعنى ويحدده. إنه التعريف الأحادي الذي يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها.

ويُفهم من ذلك أن الكتابة عند الميتافيزيقا هي مجرد أمر ثانوي بالنسبة لتوليد المعنى، فهي لا تتعدى كونها وسيلة لحفظ المعاني في الزمان: فالميتافيزيقا إذ تلجأ إلى الكتابة فلتعطي معانيها طابع الخلود، وتجعلها تحيا في حاضر دائم. غير أن الكتابة تظل ثانوية، فهي إن كانت تقوم بحفظ المعنى؛ فإنها لا تعمل على إنتاجه[1].

في حين أن باشلار- ومن بعده دريدا- يؤكد على أنه سواء القراءة أو الكتابة لا يحكمها منطق الهوية والتطابق والمماثلة ولا الاستمرارية؛ وإنما يهيمن عليها منطق الاختلاف؛ إذ أن القارىء يتواصل بمعنى ما مع النص حينما لا يكرره؛ وإنما يُعيد إبداعه من جديد، يُعيد كتابته، على

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: عبد السلام بن عبد العالي، *أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا*، صفحات 133- 135.

النحو الذي يصبح فيه مُبدِعاً آخر للصور التي قرأها. وهكذا، فإن اقتراب باشلار من القراءة، يمثل- في الحقيقة- أسلوبه الخاص في القراءة؛ إذ أنه بوصفه قارئاً كمثل الشاعر، يكتشف «إمكانيات اللغة the Possibilities of Language»: فإنه يجب أن يجلب معاً- ويدمج- الكلمات من المضامين الغريبة والمغايرة عن بعضها البعض الآخر، على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح في صور شيللي التي يجلبها من اندماج الشعر والرياضيات معاً. فإننا يجب أن نعمل عند لغة باشلار، وفي أسلوبه الخاص في قراءة الصور المكتوبة التي يحكمها منطق الاختلاف[1].

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن باشلار قد أكد بفكرته عن «القراءة والاختلاف»، و «القراءة والكتابة» على انفتاح القارىء على عالم الصورة على النحو الذي يشارك فيه الشاعر في إظهار المعاني والدلالات المتعددة المتخفية في الصورة؛ أوفي النص. فلم يغب عن باشلار التكافؤ المزدوج مؤلف / قارىء، فقد جعل من القارىء عاملاً أساسياً في فهم الصورة وإظهار ما يكشف عن معانيها ودلالاتها الباطنية.

وحقاً، إن كنا نستبعد عن باشلار كونه بنائياً خفيا أومُستتر « a crypto-structuralist»- كما يعتقد البعض[2]، على نحو ما تُشير ماري جونس[3]-؛ على أساس أنه لم يحصر نفسه في إطار الشكل المجرد أو تلك البنية الشكلية وما يحكمها من علاقات داخلية وخارجية لا تُشير إلى شيء خارجها من الوجود والعالم الإنساني: فبالنسبة للبنيويين تشير الكلمات المنطوقة أو المكتوبة إلى بعضها بعضاً فحسب. بحيث يعد النص عندهم ذا بنية موضوعية تجعله منغلقاً على ذاته لا يُفصح عن شيء

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P***. 116.

(2) وكما يعتقد الباحث سعيد بوخليط، على نحو ما جاء في مقاله «باشلار بين التحليل النفسي والمنهج الظاهراتي، أو البحث عن رؤية نقدية جديدة»، في ***مجلة فكر ونقد*** (المغرب: العدد 21، أغسطس 1999م)، صفحات 1 وما بعدها.

(3) Ibid., ***P***. 12.

بخلاف تراكيبه اللفظية[1]؛ إلا أننا هنا لا نستطيع أن نغفل عن التوجه الباشلاري، الذي يؤكد فيه إيجابية المتلقي في التواصل مع الصورة، نقول لا نستطيع أن ننكر اقترابه مع البنيوية، التي وضعت القارىء في مقابل المؤلف، ولم تبقيه مجرد متلقي سلبي. فالقارىء يشارك في خلق الأثر الأدبي؛ لأن الأثر موجه دائماً إلى المتلقي. فالنص لا يتحقق- إذن- إلا بالعمل، بالإنتاج. فهناك تجلي وانبثاق للمعاني المتعددة في النص، توليد لها في الكتابة كما في القراءة[2].

وينبغي أن نلاحظ هنا أن باشلار يطلب من القارىء بأن لا يكون قارئاً مُستهلكاً للقصيدة ولا أن يكون سلبياً؛ وإنما- بخلاف ذلك- أن يكون قارئاً إيجابياً ومبدعاً لها. فباشلار لا ينظر للقصيدة بوصفها موضوعاً قد نلاحظه أو نفحصه من الخارج أو نسيطر عليه؛ وإنما بالأحرى يراها بوصفها بيتاً مضيافاً ينتظر الضيف أو القارىء الذي حينما يقرأها، يبدو وكأنه يزور ويتجول في جميع أركان هذا البيت وزواياه وغرفه الجميلة وحديقته الخلابة. فالقارىء ليس مجرد قارىء للصور فحسب؛ ولكنه مشاهد لهذا العالم الذي ينبثق ويتجلى في الصور الشعرية ومن خلالها.

والواقع أن هذه الفكرة عند باشلار تنبع من رؤيته للإنسان بوصفه الموجود الذي يقيم و يسكن في البيت، أي في هذا المكان الذي يرتبط به ويشعر إزائه بالألفة والحميمية؛ إذ أنه- كما يرى باشلار في «شاعرية المكان»- بدون البيت فإن الوجود الإنساني يوجد؛ ولكنه وجوداً منقشعاً. ولهذا، فكما أن الشاعر يسكن صوره الشعرية، ينبغي- كذلك- على القارىء أن يسكن عالم القصيدة. وذلك على أساس أن قصيدة ما أو رواية ما ترتبط باطنياً بعالم السكنى، حيث تعمل القصيدة- مثّلا-

---

(1) د. سعيد توفيق، *في ماهية اللغة وفلسفة التأويل* (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، سنة 2002م)، ص 8.

(2) إيمانويل فريس، برنار موراليس، *قضايا أدبية عامة*؛ صفحات 17، 92.

بوصفها مكاناً للتلاقي والحوار، أي الحوار بالمعنى المزدوج، حوار الحالم أو الشاعر مع العالم، وحوار القارىء مع الصورة الشعرية. فالسكنى- إذن- هي ما يُميز الإنسان بوصفه موجوداً في العالم[1].

ويُفهم من ذلك أن خبرة القارىء ليست عملية معرفية ولا تأمل خالص؛ وإنما تنطوي على نوع من التشاعر أو الاندماج الشعوري Empathy في عالم الصورة الشعرية؛ إلا أنه- شأنه شأن سائر الفينومينولوجيين- لا يتورط في تفسير تيودور ليبس Theodor Lipps للاندماج الشعوري على أنه عملية إسقاط أو استغراق تام للذات في الموضوع و الصورة الشعرية يتلاشى فيه كل اختلاف بين الذات والموضوع. ودون إسقاط احساساتنا على الصورة الشعرية كموضوع جمالي؛ وذلك لأن عدم التمييز بين الذات والموضوع لا يعني تلاشي كل اختلاف بينهما وانصهارهما معاً في وحدة واحدة.

ولكن هناك موضوع (وهو هنا الصورة الشعرية) له بنية ووجود مستقل عن الذات الواعية، أي أنه حاضر وماثل هناك في العمل يكون معطى مع خبرة الذات التي تقصده[2].

وينبغي أن نلاحظ أن الصورة الشعرية بوصفها صورةً متخيَّلةً هي أساس تقوم عليه الذاتية المشتركة، فهي بمثابة الأسلوب الذي به يحاور المبدع القراء من خلال عمله الفني. بمعنى أن ذات المبدع (أي ذاته الفينومينولوجية التي تتجلى من خلال عمله الفني) لا تنفصل عن ذات القراء في عملية فهم العمل الفني، الذي لا يقوم على الفهم التعقلي؛ وإنما على الانفتاح على العمل والاستجابة لندائه. أو بتعبير آخر، أن فهم العمل الفني عند باشلار قائم على حوار المبدع مع المتلقي من خلال عمله الفني و أسلوبه في هذا الحوار هو الصورة المتخيَّلة، أو بالأحرى

---

(1) Thiboutot, «Some Notes on Poetry and Language on Works of Gaston Bachelard», ***PP***. 166-169.

(2) د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 70- 73.

تلك الصورة المعبرة، التي يشارك القارئ في إظهارها الشاعر[1].

والجدير بالذكر أن هذه الرؤية لفهم العمل الفني الذي يتخذ من التعبير أساساً تقوم عليه الذاتية المشتركة؛ بحيث يصبح التعبير بمثابة الأسلوب الذي به يخاطب المبدع المتذوقين من خلال عمله الفني كما لو كان يخاطبهم ويتصل بهم من خلال رسالة يوجهها لهم، نقول تتجلى هذه الرؤية بوضوح عند دوفرين، الذي يرى أن فهمنا للعمل الفني يقوم على حوار نُقيمه مع مبدعه[2].

ها هنا نصبح مهيئين تماماً لمعرفة مَنْ هو القارئ القادر على الاتصال والتواصل مع حلم يقظة الشاعر. هذا الحلم الذي يحمل تخاطبه مع الطبيعة والعالم الخارجي المتجسد والحاضر في هذا الحلم المكتوب أو في القصيدة التي تسطع بصورها الشعرية، والتي- بدورها- تتحدث إلينا وفي تحدثها تُظهر الواقعي كوجود جديد. ومثل هذه الصورة- التي تشع بنور الميلاد الجديد للواقعي- تخاطبنا بلغة خاصة، فإنها وسيلة لرؤية العالم والطبيعة- بعناصرها الأربعة- على نحو جديد. نقول إن مثل هذا القارئ الذي يدعوه الشاعر إلي تلك الرحلة الخيالية، التي عن طريقها يتجلى وينبثق العالم من جديد، هو: «**المغامر l'aventure**، الذي يميل إلى إظهار العالم [أي العالم المعبر عنه من خلال الصور المتخيَّلة]، على النحو الذي يحب فيه- في نفس الوقت- تكشف الألفة الإنسانية [بهذا العالم] ------ فمثل هذا القارئ يبحث عن المعني المتجليّ [في الصورة الفنية]. وكذلك يبحث عن المعني الحلمي العميق»[3].

ويُفهم من ذلك أن القارئ عند باشلار هو المغامر الذي يأخذ على عاتقه مهمة الانفتاح على عالم الصورة الشعرية، والإنصات إلى رنينها

(1) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l' Image***, ***PP***. 195- 196.

(2) انظر إلى ذلك بالتفصيل: د. سعيد توفيق، نفس المرجع السابق، صفحات 273 و ما بعدها.

(3) Bachelard, ***Le Droit de Rêver, PP***. 134,138.

الذي يحمل صوت الطبيعة. فهناك دائماً في القصيدة شيء ما يستولي علينا ويكتنفنا، لديه الكثير مما يمكن أن يقوله لنا، وما علينا- إذن- سوى أن نتعلم كيف ننصت إليه. ومن ثَم، فإن هذا القارىء المغامر الذي يحلم ويكتب وهو يقرأ، هو الجدير بأن يصاحب الشاعر أو هذا الحالم في رحلته الخيالية بكل ما تشتمل عليه تلك الرحلة من أحلام يقظته وذكريات طفولته وحواره الحميم مع الطبيعة وشعوره بالألفة إزائها.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن باشلار- بذلك- قد حفظ للعمل الشعري، والعمل الفني بوجه عام، عمقه وكثافته حينما لم يعتد فحسب بالتشكيل الجمالي اللغوي وقيمته التعبيرية؛ وإنما اهتم- كذلك- بالمعنى الحلمي العميق الكامن في باطن العمل الشعري. هذا المعنى الذي يتجاوز المظهر الحسي للصورة، والذي يخاطب به العمل خيالنا وأحلام يقظتنا وذاكرتنا كي نكشف عن هذا المعنى الحلمي العميق، الذي له قيمته المتخيَّلة أو الحلمية الخاصة، كمعنى الشعور بالدفء والراحة والهدوء وغيرها من المعاني الإنسانية، التي يشعر بها القارىء ويدركها حينما ينفتح على عالم العمل، الذي من خلاله نستشعر ألفة الأشياء والعالم، والتي من خلالها يتسم العمل الشعري بالقيم الشعرية، بالقيم الإنسانية، أي- بإيجاز- بقيم الألفة.

تبقى النقطة الهامة وهي الخاصة بتأكيد باشلار على أن المتلقي لا يصاحب الشاعر في رحلته الخيالية منفتحاً على حلم يقظته فحسب؛ وإنما هو نفسه يتخيل ويحلم حينما يقرأ. فما جدوى التواصل مع الصورة دون أن أعيد تخيلها والحلم بها. أو بإيجاز، دون أن أصف ما أراه من جديد بعين الخيال والحلم، وهذا ما نسمعه من الكاتب ياسر إبراهيم في روايته «بهجة الأعمى»؛ إذ يقول لنا: «ما قيمة الوصف دون أن أرى الشيء وأغمض عيني عليه ثم أرى خيالات ملونة، ألتصق بها، وربما أحلم بها أيضاً؟!»(1) فالصورة قادرة على إشباع رغبتنا في التخيل كقراء؛ إذ أننا

---

(1) محمود الضبع، «تشكلات الشعرية الروائية »، في *مجلة فصول* (العدد 62، ربيع

نتيح لأنفسنا أن نحلم بالصورة. وبالتالي، لا تصبح الصورة موضوعاً للإدراك الذهني، ولكنها موضوعٌ لخبراتنا. ومن ثَم، فإننا كلما نقرأ باشلار كلما سار خيالنا في طريق جديد، نتعلم خلاله كيف نقرأ الصورة على نحو نبتعد فيه عن أساليبنا التقليدية والمألوفة في القراءة.

فالصورة- إذن- هي شيء ما يخاطب خيالنا ويثير ذكريات طفولتنا وأحلام يقظتنا، وهذا ما ينبهنا إليه باشلار في كتابه «شاعرية المكان» بقوله: «ينبغي ألا ننسى أن قيم الحلم هذه تنتقل شاعرياً من روح [أي روح المبدع] إلى أخرى [أي روح القارىء]. فالقراءة للشعراء هي حلم يقظة على نحو ماهوي»[1].

ومن ثَم، فالمتلقي هنا- أيضاً- ليس سلبياً، وهذا ما كان باشلار حريصاً عليه دوماً على نحو ما يدعو القارىء في كتابه «شاعرية حلم اليقظة» بأن لا يكون مجرد متلق سلبي، حتى لا تكون مشاركته في عالم الصورة الشعرية غير عميقة َخيالياً. فعلى العكس من ذلك فإن فينومينولوجيا الصورة تتطلب منا تكثيف المشاركة في الخيال المبدع. فجعل الوعي حاضراً في عملية التذوق هو- إذن، بالنسبة لباشلار- مطلب فينومينولوجي ضروري. بحيث لا يكون هناك مجال للحديث- عما يُسميه باشلار- «**فينومينولوجيا السلبية (أو الاستسلام) la Phénoménologie de la Passivité**» عند الحديث عن سمات الخيال. فالمتلقي هنا لا يقوم بتقديم وصف تجريبي للصورة، وكأنه يتعامل معها كموضوع يدرسه من الخارج يطوِّقه ولا يحدث في نفسه أي صدى، يكون في ذلك المتلقي في حالة سلبية وكأنه كمثل المتفرج عليه من خارجه.

ولكن، باشلار يرى أنه من الضروري أن يضع المتلقي هذا الوصف للصور الشعرية على محور القصدية **l'Intentionnalité**، أي

=

وصيف 2003م)، ص 309.

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 45.

أن اهتم باعتباري متلقياً للصورة الشعرية أن أصف ماهيتها بدءا من الصوزة نفسها من خلال الانفتاح عليها والمشاركة في عالمها والإنصات إلى رنينها، حتى ألتحم بعالمها وأشعر بأنه عالمي الخاص بي، والذي ينبع من شعوري بأن الصورة نفسها تخصني إلى حد أن أقول لنفسي: «آه! ليت هذه الصورة التي رأيتها لتكون هي صورتي، حقاً صورتي، ليتها تصبح- وهذا يمثل قمة كبرياء القارىء- عملي!»[1].

أي عظمة قراءة لو استطاع القارىء بمساعدة الشاعر أن يحيا القصدية الشعرية!، أو بالأحرى قصدية الخيال الشعري الذي يتجه نحو إبداع كل ما يجدد ويثري العالم، ويعيد له نبض الحياة من جديد. فهنا يرى باشلار أن القارىء- كي يكون قارئاً حقاً- ينبغي أن يتخيل ويحلم ويتذكر- كما سنرى بعد قليل- حينما يقرأ.

ولكن، القارىء لن يستطيع الدخول في عالم حلم اليقظة إلا بعدما يتوقف عن قراءة ذكريات الشاعر عن حجرته الخاصة مثلاً، فإننا- بالنسبة لباشلار- «نقرأ الحجرة» و «نكتب الحجرة» أو «نقرأ البيت». وفي أثناء هذه القراءة، أو بتعبير أدق، منذ قراءتنا للكلمات الأولى، منذ بداية العمل الشعري، فإن القارىء الذي «يقرأ الحجرة» فجأة يُنحي الكتاب- الذي قد يكون رواية أو قصيدة- جانباً ليتأمل ويحلم، بل وليستدعي الصور المتخيَّلة لذكريات طفولته الخاصة[2]. بحيث يستشعر القارىء بأنه يريد أن يقص لنا كل شيء عن حجرته. فالشاعر- بذلك- قد فتح باباً لحلم يقظة المتلقي واستعادة ذكريات طفولته.

---

(1) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، صفحات 7- 8.

(2) الواقع أن هذه الفكرة تتردد أصداؤها عند باشلار دوماً- وإن كان في نطاق أرحب- على نحو ما نقرأ ذلك في كتابه «العقلانية التطبيقية» حينما يصرح بأسلوب استنكاري: «أليست كل فكرة جديدة تُعيد إحداث ماضي فيّ؛ على أساس أن الفكرة الجديدة تعد تلقائياً حكماً على ماضي فكرة ما؟!» باشلار، *العقلانية التطبيقية*، ص 131.

وكل هذا يتم حينما تدفع الصورة الشعرية القارىء إلى حالة من «تعليق القراءة» تلك الحالة الذي يسكن فيه القارىء عن القراءة للحظات، وفي تلك اللحظات يتيح لنفسه أن يدخل في عالم أحلام يقظته الماضية واستعادة الصور المتخيَّلة لذكريات طفولته كالمكان الأليف أو بيت الطفولة. ومن ثَم، فإننا: «إذا أردنا أن نقدم للقارىء قيم الألفة؛ فعلينا أن ندفعه إلى حالة من **القراءة المُعلقة Lecture suspendue**»[1] وهذا ما أكد عليه بعد ذلك في كتابه «شاعرية حلم اليقظة» في سياق حديثه عن خبرته الشخصية بوصفه قارئاً، بقوله: «أنا- في الحقيقة- **حالم كلمات مكتوبة un Rêveur de Mots écrits**. أعتقد أنني أقرأ فتستوقفني كلمة. أترك الصفحة»[2].

ونلاحظ هنا أن باشلار يرى أن الصور التي تحمل في طياتها قيم الألفة. هذه القيم تمتلك جاذبية تجعل القارىء يتوقف عن قراءة حجرة الشاعر؛ ليرى حجرته مرة أخرى. إنه بعيد عن الشاعر الآن؛ ليصغي لذكرياته الخاصة عن أب أو جدة، عن أم أو خادم، أو بإيجاز، عن الإنسان الذي يسيطر على أحب ذكرياته. ويصبح بيت الذكريات معقداً سيكولوجياً ويرتبط بزوايا وأركان العزلة، حجرة النوم وحجرة المعيشة التي تنتشر فيها الشخصيات الرئيسية في حياته. فالبيت الذي ولدنا فيه بيت مأهول يتسم بقيم الألفة والأمان والاحتواء[3].

ويُفهم من ذلك أن الصور الشعرية قد تسطع بضوئها وتوهجها، وبالتالي فإنها تدفع القارىء على تذكر ماضيه الأكثر بعداً. فعندما يتوجب علينا أن نتعلم دروساً من الشعراء، فبأية قوة يقدمون لنا البرهان أن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا. فهي تلح علينا كي تحيا من جديد، وكأنها تتوقع منا أن نُكمل الوجود. وما أروع

(1) ------، *جماليات المكان*، ص 43.

(2) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 19.

(3) ------، *جماليات المكان*، نفس الصفحة.

أن نسكن في البيت، وأن تتخذ ذكرياتنا فجأة إمكانية أن تحيا في الوجود من جديد![1].

وبناءً على ذلك، فالشاعر يرى الطبيعة بعين الخيال والحلم، بل والذاكرة، حيث أن تدفقات صور الشاعر عبر قصائده قد تصاحبها تدفقات مماثلة للصور في مخيلة القارىء أو المتلقي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أصداء هذه الفكرة تتردد عند هنري ماتيس، الذي ميز بين العين التي ترى الأشياء السطحية الظاهرية وتُسجلها على علتها بطريقة حرفية (عين الكاميرا)، ونضيف إليه عين الإنسان العادي، وبين العين الثانية (عين الفن) التي تعمل على إبداع الجديد الأصيل. وفي هذا المعنى كتب الشاعر الأمريكي ستيفن سبندر يقول إن: «القصيدة تشبه الوجه الذي يكون الإنسان قادراً على تصوره بصرياً بوضوح بعين ذاكرته»[2].

والواقع أن لهذه الفكرة أهميتها الخاصة عند باشلار؛ إذ أنه يرى أن من الجيد أن نحيا- في بعض الأحيان- مع الطفل الذي كناه يوماً ما، فإننا لم ننسَ طفولتنا التي تحيا معنا، ولكننا قد نسينا فقط طريق العودة إليها. فطفولتنا لم تترك مطلقاً مراقدها الليلية؛ إذ أن الطفل الكامن بداخلنا يأتي- أحياناً، بتعبير باشلار- ليسهر خلال نومنا. فالخبرات الطفولية لدينا لم تُمح منا، فإنها كامنة داخلنا ومتجذرة فينا؛ بالرغم من كونها متخفية داخلنا إلا أنها يمكن أن تولد؛ بل بالأحرى إنها تريد أن تولد من جديد.

والشاعر وحده- من خلال صوره الشعرية- هو القادر على إيقاظها فينا من جديد أو مساعدتنا في إيجاد الطريق المؤدية إليها؛ إذ حينما يطوق النسيان أنفاسنا، يدعونا الشعراء إلى إعادة تخيل الطفولة

(1) نفس المصدر السابق، ص 74.

(2) د. شاكر عبد الحميد، *عصر الصورة*، ص 19.

الضائعة، يعلموننا- بتعبير الشاعر روبر جانزو Robert Ganzo في «العمل الشعري»- «جسارة الذاكرة»؛ وذلك حينما نحلم ونحن نقرأ: «نحن، القراء الذين لا نريد أن نعرف؛ ولكن نريد أن نحلم، يجب أن نصعد من الخبرة إلى القصيدة الشعرية--- فإننا نقرأ ونحن نحلم، ونقرأ ونحن نتذكر»[1]. إننا نتواصل مع صور الكاتب؛ لأننا نتواصل مع الصور المحفوظة في قاع ذاتنا. فالصور التي يقدمها لنا شاعر ما- إذن- تجد فينا أصداءاً تدوم.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن المتلقي لا يكون سلبياً؛ وإنما كما يساعده الشاعر في تذكر الطريق، فإنه بدوره يقصد هذه الصورة على مستوى الخيال فيصبح خالقاً لتلك الصور ومشاركاً في إبداعها من جديد. ومن ثَم، فإنه حينما يحلم وهو يقرأ فإنه يستدعي طفولته ويحياها من جديد على نحو أكثر جمالاً مما كانت عليه في الماضي. وذلك على أساس أن صور الشاعر تُحدثنا عن جمال **صورنا الأولى les Images premières**، أي عن جمال الصور المتعلقة بطفولتنا. ولهذا، يرى باشلار أنه: «عند قراءة الشعراء، أشعر بالحياة الجميلة»[2].

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن الأرضية التي يرتكز عليها كلٌّ من المبدع والمتلقي في اتصالهما الجمالي عبر الصورة الشعرية، هي الطفولة الكامنة بداخلنا، والتي يوقظها الشاعر فينا من جديد، حتى تأتي طفولتنا وتشتعل فينا **كنار منسية un Feu oublié**. فالمتلقي أو القارىء- إذن- يحيا الصورة التي يتلقاها، ويُعيد تخيلها من جديد، ويُجددها عن طريق الوعي الحالم.

وهكذا، فالقارىء يُعيد الإبداع من خلال التواصل مع الصورة الشعرية المبدعة. فضلاً عن أنه يتلقى على الدوام في خبرته بالصور

---

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل في مواضع عديدة من كتاب باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، صفحات 96، 148، 168- 173.

(2) Bachelard, ***Fragments d’une poétique du Feu, P***. 49.

الشعرية تعايش الماضي والحاضر جنباً إلى جنب. فماهية الروح تكمن في القدرة على التحرك داخل أفق المستقبل الذي تتجه نحوه الصورة، والماضي الذي لا يقبل الإعادة على مستوى الواقع؛ وإن كان يتم إعادته على مستوى ذاكرة الشاعر، والتي توقظ بدورها ذاكرة المتلقي. فالذاكرة هي حقل آثار سيكولوجية، خليط من ذكريات طفولتنا الماضية، والتي تحتاج إلى إعادة تخيلها من جديد. وبتخيلنا من جديد لهذه الطفولة، فإننا نحظى بفرصة إيجادها هي نفسها في حياة أحلام يقظة طفل منعزل أو متوحد، فإن: «ثمة طفولة كامنة موجودة فينا. وحين نذهب لإيجادها في أحلام يقظتنا، فإننا نحياها ثانية في إمكانياتها[1]»[2].

ومن ثم، يحدث الاتصال بين **شاعر الطفولة** **un Poète l'Enfance** وقارئه من خلال الطفولة التي تدوم فينا. فالشعراء يقنعوننا بأن جميع أحلام يقظة الطفل جديرة بأن نحياها من جديد. وبالتالي، فإن المسألة المطروحة هنا هي أننا نستطيع تعميق وإيقاظ حالة طفولتنا من جديد من خلال قراءة الشعراء. وأحياناً، بفضل صورة الشاعر وحدها، طفولة تذهب أبعد من ذكريات طفولتنا، وكأن الشاعر يجعلنا نُكمل، بل وننهي طفولة لم تنتهِ تماماً، مع أنها طفولتنا نحن.

وبالتالي، فإننا حينما نحلم بالطفولة ونحن نقرأ، فإننا نعود إلى مأوى أحلام يقظتنا، أحلام اليقظة التي فتحت لنا العالم. فحلم اليقظة- إذن- هو الذي يجعلنا نشعر بأننا الساكن الأول في عالم الوحدة والعزلة. فإننا نسكن العالم بسعادة؛ لأننا نسكنه كمثل الطفل المتوحد الذي يسكن الصور المتخيَّلة. ففي حلم يقظة الطفل تسبق الصورة كل شيء حتى

(1) لقد أكد باشلار على نفس هذا المعنى في موضع آخر بقوله إن: «البشر يمرون، والكون يبقى، كون أولي دوماً، كون لا تمحوه أكبر مناظر العالم في كل مجرى الحياة. إن كونية طفولتنا تبقى فينا. وهي تظهر من جديد في أحلام اليقظة أثناء عزلتنا.» باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، ص 94.

(2) نفس المصدر السابق، ص 88.

خبراتنا، كما يرى الطفل- أيضاً- بعين جميلة تظهر جمال الصور الأولى، الصور المتعلقة بطفولتنا.

والواقع أن كل هذا لا يتحقق إلا من خلال مستوى خاص من الاتصال يُعرف- عند باشلار- باسم «**الاتصال الحلمي la Communication onirique**». فباشلار هنا لا يتحدث عن القارىء العادي الذي يقوم «**بالقراءة الخطية la Lecture linéaire**»، أي الذي يهتم- كما وصفه لنا في كتابه «العقل العلمي الجديد»- بالقراءة الحرفية للنص، على نحو ما فعل هنري بوانكاريه، الذي عجز عن فهم لغة كتاب جوسب بيانو Peano Giuseppe؛ ذلك لأنه قرأ عباراته ومفرداته قراءة حرفية، كمثل من يقرأ مُعجم لغوي.

في حين أن صيغ وعبارات بيانو هي مرآة الفكر Mirror Thought؛ بمعنى أن في انفتاحنا على معانيها ودلالاتها أثناء قراءتها هو في حد ذاته يمثل انفتاحاً على فكر بيانو نفسه؛ طالما أن فكر بيانو حاضر في لغة التفكير نفسه. ومن ثَم، «فإننا إذا حاولنا أن نقرأ النص حرفياً كمثل المعجم اللغوي، فلن نبلغ إلى شيء»[1]. نقول إنه لا يتحدث عن القارىء العادي؛ وإنما عن القارىء- الحالم بحلم اليقظة، أي القارىء الإيجابي الذي يتواصل مع صور الكاتب في مباشرتها وجدتها، والذي يحاول في أحيان كثيرة ملء الفراغات والفجوات التي توجد في القصيدة؛ إذ يبدو الشعر عندئذ وكأنه قول ذو فجوات ينبغي على القارىء أن يملأها ويُكملها.

وهذا يوضح لنا لِمَ يحرص باشلار- على نحو ما صرح بذلك في كتابه «الهواء والمنامات»[2] مقتبساً قول بول فاليري- على ضرورة أن تكون لغة الشاعر «**مُلهمة inspirant**» و«**مُوحية suggestif**»؛ بمعنى أن الصورة تعبر بشكل غير مباشر عن المعنى أو الدلالة التي تقصدها؛

---

(1) Bachelard, ***The new scientific Spirit, P.*** 32.

(2) Bachelard, ***L'Air et les Songes, PP***. 10-11.

إذ أنها لا تترجم المعنى؛ وإنما توحي به فقط على النحو الذي ينطوي فيه السياق اللغوي ككل على المعنى في باطنه كالحال في فني الشعر والأدب، مثلما يضمر المعنى والدلالة في الأسلوب التعبيري كالحال في فن التصوير.

ولهذا، يرى باشلار أن الصورة تكون متعددة المعاني فهي توحي بالكثير من المعاني والدلالات أو بالأحرى يكون لديها الكثير مما يمكن أن تقوله لنا. فالصورة الشعرية تحتضن ماهية ما تعبر عنه، أو بالأحرى تحتضن دلالته الإنسانية. ولهذا، فإن الشاعر أو الأديب عند باشلار يطلق الكلمة مشعة موحية يستبطن القارىء معانيها. فباشلار على وعي بأن الكلمة غير المنطوقة (أو الكلمة المكتوبة) هي كلمة شعرية في الأساس، أي أنها كلمة كثيفة الدلالة. وبالتالي، ينبغي على القارىء أن يكون واعياً بهذه الكثافة الدلالية للكلمات الشعرية التي تتعدى حقاً معناها الظاهر.

وهذا يوضح لنا لِمَ ينبغي على الشاعر أن تكون لغته موحية وملهمة؛ وذلك كي تتيح للقارىء أن يتجه لأبعد حد في انفتاحه على عالم الصورة. هذه الإمكانية الخاصة في الانفتاح على الصورة والتواصل والاتصال معها قد أطلق عليه باشلار اسم «**إطالة الصور le Prolongement des Images**»[1]، الذي يعكس لنا من خلاله الطابع المميِّز للصورة بوصفها متعددة المعاني والدلالات؛ بل ويصف لنا كذلك طبيعة العلاقة بين القارىء والصورة، الذي يأتي ليواصل عمل الصورة التي أثارها الشاعر. بمعنى أنه يشارك- بقراءته- الشاعر في إظهار ما يتجلى وينبثق في الصورة. وبالتالي، فإن إطالة الصور يصاحبه أيضاً «تعليق القراءة»، أي توقف القارىء عن القراءة، عن العمل. ولكن، ما الذي يتوقف عنه القارىء هنا كي يحلم؟[2].

كما هو مستقر، أن القارىء يتوقف عن قراءة ذكريات الشاعر،

Ibid., *P*. 207. (1)

------------, ***La Terre et les Rêveies de la Volonté, P***. 339. (2)

يتوقف عن الإنصات لذكريات الشاعر ليصغي لذكرياته الخاصة التي يستدعيها في حلم يقظته بخياله.

ومن هنا، يمكننا القول أن القارىء الباشلاري هو الذي يقرأ «قراءة مثالية نموذجية **une Lecture paradigmatique**»(1)؛ ذلك لأن الأوجه المختلفة لهذا القارىء سواء كانت تحقيق الهوية بينه وبين العمل الأدبي أو الشعري، حينما يتعامل مع الصورة على النحو الذي يشعر فيه بأن هذه الصورة صورته، ملكه، تخصه، متجذرة بداخله، أو كان التوقف عن العمل، أو بالأحرى حالة القراءة المُعلقة التي تدفعه إليها في الأساس الصورة عند قراءته لها وانفتاحه عليها والإنصات لرنينها، أو كانت إطالة الصورة بما تتميز به من تعدد معانيها ودلالاتها، نقول كل تلك الأوجه تعد مرتبطة بالطابع المثالي النموذجي المميِّز لتأمل الصور عند باشلار. فعن طريق هذا القارىء المثالي، فإن الكلمات التي تُكوّن الصورة: «تحدد فينا المشاركة الخيالية. فعلى هذه الكلمات، تترنح كل شجرة اللغة **l'arbre du Langage**»(2).

بمعنى أن هذا القارىء المثالي تحدث له خبرة بلغة الصورة الشعرية؛ فهو يتخيل ويحلم بالكلمة؛ بل وينصت إلى رنينها الذي يحمل قول الطبيعة، على النحو الذي تتجاوز فيه الصورة كونها مجرد صورة جمالية تستخدم اللغة؛ وإنما فيها- ومن خلالها- تبلغ ماهية اللغة تحققها التام، أو بالأحرى تتجلى ماهية اللغة في قدرتها على إنتاج الدلالات وإبداع معان جديدة لما تعبر عنه.

وربما هذا ما دفع الباحث روي(3) إلى النظر لفينومينولوجيا الصورة بوصفها «تقنية القراءة **une Technique de Lecture**»، أي إنها تمثل أسلوب القارىء الخاص في الانفتاح على الصورة، ووصف

---

(1) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l' Image, PP***. 181-182.

(2) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P***. 97.

(3) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l' Image, PP***. 192, 196.

ماهيتها كما تحدث في وعيه وتبدو في خبرته، أي إنها تكنيكه أو أسلوبه في قراءة الصورة، أو بالأحرى في الاتصال الجمالي والحلمي بالصورة. إذ أن مثل هذا الأسلوب الخاص في القراءة- أي القراءة الفينومينولوجية- يُحقق هذه الهوية مع الصورة، التي- بدورها- تحقق عمق القارىء الباشلاري، الذي في انفتاحه على عالم الصورة يعد بمثابة انفتاح على عالمه ووجوده الإنساني؛ بل وعلى عمق حياته الباطنية؛ ما دامت الصورة تضعه على عتبة إنسانيته الحقة. فعند باشلار فحسب؛ كي «نفهم فينومينولوجياً»، الفينومينولوجيا ينبغي أن «نحيا كمثل الحالمين العظماء بالصورة المُعاشة».

ومن ثَم، فإننا سنواجه على الدوام في التصور الباشلاري ذلك القارىء، الذي يثُري روحه بالتأصيل الفينومينولوجي للصورة الشعرية. أي سنلتقي بذلك القارىء القادر على أن يحقق مثل هذا الانفتاح على الصورة، الذي فيه يقيم حواره معها، على نحو ما يُشارك الشاعر في هذه القوة الأصلية على الإظهار لما يعبر عنه، أو بالأحرى يمكنه أن يشارك الشاعر أحلام يقظته وذكريات طفولته. أو بإيجاز، يشارك مع صورة الكاتب أو الشاعر.

ويتبين لنا مما سبق أن باشلار يؤكد دوماً على أن الطابع المميِّز للصورة الأدبية- أو الشعرية- هو «تعدد المعاني»، أو هذا الانفتاح الدلالي للصورة، الذي حدثنا عنه من قبل بشكل مضمر في سياق حديثه عن مفهوم «التناقض الوجداني»، الذي عن طريقه تحمل الصورة مشاعر متناقضة و أشياء تبدو متضادة في سياق لغوي واحد منسجم مع بعضه البعض الآخر؛ بل وفي لحظة شعرية هي لحظة الصورة الشعرية. وهكذا، فالانفتاح الدلالي للصورة الأدبية أو الشعرية لا يعني فحسب تعدد معانيها ودلالاتها؛ وإنما ينسحب ليشمل كذلك الانفتاح الدلالي للصورة على الطبيعة نفسها، التي تضفي عليها (أي على الطبيعة) الطابع الدرامي الدال والمعبر.

لقد بات من الواضح الآن أن الصورة الشعرية التي يحضر

القارىء أمامها مباشـرة هي التي تهب للقارىء تلك الإمكانية بالانتقال من لحظة التعبير الـشعري إلى الـوعي الإبـداعي. وهـذا مـا يجعـل مـن القارىء شاعراً من الدرجة الثانية؛ طالما أن الصورة لا يمكن تلقيها إلا بوعي مبدع خلاق[1].

ب- خبرة الناقد:

غير أن الأمر يختلف إذا ما تحـدثنا عـن خـبرة الناقـد[2] بالـصورة الفنية بوجه عام، والصورة الـشعرية بوجـه خـاص. **فالناقـد الأدبي le Critique littéraire**- بالنسبة لباشلار- هو بالضـرورة قارىء **صارم un Lecteur sévère**؛ إذ يحكم على عمل فني لم يبدعه، ولا يريد حتى إبداعه. فإنه يقترب من النص في ثنايا تفسـيره وتقييمه بأفكـار مـسبقة. وبالتالي، يفشل في قراءة النص ذاته. على نحو ما حـدث ذلـك في النقـد الأكـاديمي الكلاسـيكي في فرنـسا، وفي أكثـر الاتجاهـات التحليليـة النفسـية الحديثة.

اعتاد ممثلي **النقد الـسيكولوجي la Critique psychologique** أثناء تقييمهم لقصيدة ما- مثلاً- على تحويل الصورة الشعرية إلى صورة عقلية؛ وذلك حينما يحاولون فهمها، وإيجاد سبب لتفسـيرها، في حين أن ما يُميز الصورة الشعرية- بخلاف ذلك- هو ثـراء المعنـى، ثِقـل تعـدد المعنى، فإنها- بذلك- لا تتقيد أبداً بالتفسـير.

أو بمعنى آخر، إن الصورة الشعرية- كما ناقشنا من قبـل- تتميـز بأنها متعددة المعاني الذي ينأى عن أي محاولة لتقيد هذا المعنى في تفسـير واحد محدد وثابت. إنه «**يفهم comprend**» الصورة، وتلك هي المشكلة بالنسبة للمحلل النفسـي والناقد الأدبي السـيكولوجي؛ إذ تبقى الصورة

---

(1) سعيد بوخليط، «باشلار بين التحليل النفسـي والمنهج الظاهراتي»، صفحات 5-7.

(2) الجدير بالذكر أننا لا نلمح عند باشلار إلا إشارات قليلة عن خبرة الناقد وأنـماط النقد الأدبي.

الشعرية عنده مجرد «مضمون **un Contexte**». يحاول تفسيره، حينما يفسره فإنه يترجم الصورة إلىّ لغة أخرى، لغة مغايرة عن لغة اللوغوس أو القول الشعري. ومن ثمّ، فلا تُصيبنا الدهشة حينما نجد باشلار يصفه بأنه شأنه شأن المترجم، و «كل **مترجم**- بالنسبة لباشلار- **خائن traditore،Traduttore** »[1]. فإنه ينطلق- في نقده- من أسس ومعايير موضوعية باحثاً عن أسباب إبداع الصورة في نفس المبدع مما يحول بينه وبين الانفتاح على الصورة، والمشاركة في عالمها والإنصات للصوت الشعري المنبعث منها. وهذا ما يرفضه باشلار بشدة.

ويمكننا أن نوضح مبررات هذا الرفض من خلال المثال الذي طرحه باشلار في كتابه «شاعرية حلم اليقظة»، والذي يجسد لنا بوضوح النقد الأدبي السيكولوجي. هذا النقد الذي ينطلق- عند تقييم عمل فني ما- من محاولة الارتداد إلى حياة المبدع الخاصة، وسماته السيكولوجية.

أو بمعنى آخر، يرتكز هذا النقد الأدبي السيكولوجي على تفسير القصيدة وفقاً للأسباب التي أدت إلى ظهورها في نفس مبدعها: قد قدم لنا من نصف قرن- كما يقول باشلار- أحد أمراء النقد الأدبي السيكولوجي تفسير لشعر فرلان Verlaine على النحو التالي: «لم يره أحد قط لا على البولفار، ولا في المسرح، ولا في صالون. إنه موجود حتماً في إحدى الأماكن، ففي إحدى ضواحي باريس، داخل دكان تاجر صغير حيث يشرب النبيذ الأزرق.» ويعلق باشلار على ذلك النقد بقوله: نبيذ أزرق! وأية إهانة «للبوجولية Beaujolais» الذي كان يُشرب في مقاهي جبل سانت- جنفياف Sainte- Geneviève!.

ثم يواصل الناقد تقييمه بتحديد سمات الشاعر الشخصية عن طريق القبعة التي يرتديها؛ إذ نسمعه يقول: «إن قبعته الرخوة كانت تبدو وكأنها تتقيد بأفكاره الحزينة، وتنحني أطرافها المائلة حول رأسه، كأنها

---

(1) باشلار، *جماليات المكان*، ص 23.

تاج أسود على هذه الجبهة المهمومة. قبعته !- مع ذلك- كانت مسرورة في هذا الوقت، هي أيضاً، وتتقلب كامرأة سمراء، تارة مستديرة، ساذجة كقبعة طفل من «سافوا واوفرن Savoie et Auvergne»[1]، وتارة نجدها مخروطية مشقوقة وفقاً للطريقة التيرولية Tyrolienne[2] ومائلة، فوق الأذن، كمزاج رهيب: وكأننا نرى تسريحة أحد رجال العصابات، مقلوبة رأساً على عقب، طرف إلى الأسفل، وطرف إلى الأعلى، والأمام يُغطي الوجه والخلف يُغطي الرقبة»[3].

ولكن، يتساءل باشلار بأسلوب استنكاري: هل تعرفون قصيدة واحدة بين كل أعمال الشاعر، يمكن تفسيرها بهذه الالتواءات الأدبية للقبعة؟! أو بمعنى آخر، ما العلاقة بين قبعة الشاعر وإبداعه للصور الشعرية؟! ومن ثَم، فإن أصحاب هذا النقد كأنهم يقولون لنا: ألمْ تطغى أعمال الشاعر على حياته، أليست الأعمال خلاصاً لمن عاش حياة بائسة؟!

وبالتالي، فإن مثل هذا النقد يقترب من العمل الفني بأسلوبه الخاص، وبمفاهيمه المسبقة عن الأدب بوصفه مرآة لحياة الفنان الخاصة، وانعكاساً لخبراته اللاواعية واللاعقلية. أو بتعبير آخر، أن النقد الأدبي السيكولوجي يجعل من الشاعر إنساناً. وهنا مكمن الخطأ- من وجهة نظر باشلار- في هذا النقد، فكيف يستطيع إنسانٌ- رغم الحياة- أن يصبح شاعراً؟! أو بإيجاز، هل معاناة كل إنسان تخلق منه- بالضرورة- شاعراً؟!

ومن ثَم، فقد لا نجانب الصواب حينما نقول إن العمل الفني لم يكن أسفاً على ذلك الألم المُعاش.

(1) سافوا واوفرن منطقتان فرنسيتان.

(2) الطريقة التيرولية: نسبة إلى تيرول Tyrol وهي منطقة ألبية بين إيطاليا والنمسا. وتشير إلى غناء جبلي أصله من بلاد التيرول يتميز بالانتقال السريع من صوت الصدر إلى صوت الرأس والعكس بالعكس. كما أنها تُشير- كذلك- إلى رقصة تتميز بها بلاد التيرول.

(3) باشلار، *شاعرية أحلام اليقظة*، صفحات 11- 12.

ومن هنا، يرى باشلار أن تفسيرات النقد الأدبي السيكولوجي تعد محدودة وآلية؛ إذ أنها تنطلق من تصورات مسبقة تنظر للعمل الفني بوصفه مرآة الحياة؛ وبالتالي ينبغي العودة إلى الحياة عند تفسيرها والحكم عليها. ولهذا، فإن هذا التوجه النقدي يعد- بالنسبة لباشلار- غير منطقي؛ إذ أنه يغفل عن حقيقة بسيطة، ألا وهي أن القصائد- وحقاً، الأدب وكل الأعمال الفنية- قد أُبدعت على النحو الذي تمثل فيها انفصالاً عن الحياة، أو بالأحرى تجاوزاً عنها. فإنها- بإيجاز-: «عمل العبقري the Work of Genius». فالكاتب ينفصل عن كل شيء، يوجد بالفعل، ينفصل عن حياته الباطنية، بقدر ما ينفصل عن أفكاره.

فالإبداع- بالنسبة لباشلار- يدل على «الانفصال break»، إنه لم يكن تكراراً؛ ولكن بالأحرى «قطيعة Rupture». فإن ما يهم باشلار هو أن تعدد الأصوات، تعدد المعاني الذي يعمل في النص، وأبعد من ذلك، ممارسة تعدد المعاني والأصوات والنغمات ليست فقط عن طريق الكاتب؛ وإنما أيضاً عن طريق القارىء.

فضلاً عن أن النقاد قد غفلوا- كذلك- عن حقيقة أخرى بسيطة، ألا وهي أن الأدب يكون مكتوباً، وأن صور الشعر لا تكون الصور التي ندركها في حياتنا اليومية، ولا هي صور لاوعينا: إنها- في المقام الأول- «الصور المكتوبة the written Images»[1].

ويُفهم من ذلك، أن العمل الفني هو عمل العبقري الذي يستمد أصوله ومادته مما هو واقعي؛ إلا أنه يتجاوز ما بدأ منه من خلال معايشته مرة أخرى بخياله وأحلامه. ومن ثَم، فإن المبدع لا يجلب لنا- من خلال صوره الفنية- الواقعي كما هو، أو يترجمه كما رآه؛ وإلا سيكون الواقع أكثر صدقاً، فالصورة الفنية هي وجود متعالي أو فائق، وجود يعبر عما يره المبدع تعبيراً جمالياً يُظهر ما يكمن فيه من جمال أليف، كما يُضفي عليه طابعاً شاعرياً لا نلتمس له حضوراً إلا في الصورة الفنية ومن خلالها.

---

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, P.*** 114.

ولا شك في أن مثل هذا التحفظ لأسلوب اقتراب الاتجاهات التحليلية النفسية من النص ليس قاصراً على باشلار فحسب؛ وإنما نجده كذلك- فيما بعد- عند دريدا، الذي يرى أن التوجه السيكولوجي من النص يقدم تفسيراً يحملنا خارج الكتابة تجاه مدلول نفسي أو مرتبط بالسيرة الذاتية تجاه بنية سيكولوجية عامة يحق لنا أن نفصلها عن الدال. حيث أن قراءة «العرض Symptôme» الأدبي هي الأكثر شيوعاً والأكثر مدرسية والأكثر سذاجة، وبمجرد أن تجعلنا مثل هذه القراءة عمياناً عن نسيج «العرض»، وعن تركيبه الخاص حتى نتعداه تجاه مدلول نفسي- بيوجرافي يكون رباطه مع الدال الأدبي خارجياً تماماً وعرضياً"[1].

غير أن «النقد الأدبي السيكولوجي» لم يكن النمط الوحيد من النقد الأدبي الكلاسيكي السائد في فرنسا، والذي لدى باشلار بعض التحفظات عليه، على نحو ما يتجسد ذلك بوضوح في النقد التاريخي. فهذا الاتجاه النقدي التاريخي (الذي يعد كوستاف لانسون G.Lanson وموريس بارديش M.Bardeche من أبرز أعلامه)[2] أي إن من الضروري لتقييم أي نص أدبي أن نطرح بعض التساؤلات الأساسية، من قبيل: ما هو تاريخ النص؟، تاريخ تأليفه لا تاريخ نشره فحسب؟، تاريخ أجزائه لا تاريخه جملة فحسب؟، كيف تغير النص من الطبعة الأولى إلى الطبعة الأخيرة التي طبعها المؤلف؟، ومن ثَم، علام تدل التعديلات التي أحدثها المؤلف من حيث تطور ذوقه وأفكاره؟

وبالتالي، فإن هذا الاتجاه النقدي التاريخي ينطلق في نقده لأي عمل

---

(1) دريدا، *في علم الكتابة*، ص 308.

(2) الواقع أن لهذا الاتجاه النقدي التاريخي ممثلين له في العالم العربي أيضاً، من قبيل د. عبد المحسن طه بدر صاحب كتاب «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» عام 1963م، و د. شفيع السيد، و د. أحمد أبو مطر، وغيرهم. فكل هؤلاء قد استخدموا المنهج النقدي التاريخي عند تقييمهم للأعمال الفنية الأدبية.

فني أدبي من محاولة مقارنة النصوص الأدبية بعضها ببعض، وبيان علاقتها بالظروف الأخلاقية والاجتماعية والفكرية السائدة في مجتمع المبدع وخارجه. وهذا ما عبَّر عنه لانسون- في سياق حديثه عن منطلقات بناء تصوره النقدي التاريخي- بقوله: «إن عملياتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص الأدبية، ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي، والأصيل من التقليدي، وجمعها في أنواع، ومدارس وحركات، ثم تحديد العلاقة بين هذه المجموعات، بين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية في بلادنا، وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الحضارات الأوروبية»[1].

والواقع أن النقد الأكاديمي الفرنسي كان خاضعاً بشكل يكاد يكون تاماً لمقاييس ومعايير هذا الاتجاه النقدي التاريخي؛ ولذلك كان من الطبيعي أن يمتد تأثيره إلى جميع مجالات الدراسة الأدبية. هذا الاتجاه النقدي الذي يتعامل مع الرواية على أنها تعبر بشكل مباشر عن مبدعها وظروف مجتمعه. فالرواية- بذلك- تصبح فناً عاكساً للواقع بالمعنى الآلي للكلمة؛ إذ أن للزمان وتطور المجتمع التأثير الحاسم على تطور الرواية- مثلاً- كشكل من أشكال العمل الفني.

وهذا ما يرفضه باشلار؛ وذلك على أساس أن مقارنة صورة بأخرى يفسد تأثير القصيدة أو الرواية علينا. أو بتعبير آخر، أن هذا التوجه الموضوعي التاريخي للنقد «يخمد الأصداء»، كما يخفق في أن يعي الطابع المفاجىء أو «غير المتوقع **imprévisiblité**» للصورة، وبزوغها وانبثاقها المفاجىء في نفس المتذوق: «فبلا معنى، أن ندعو لدراسة الخيال على نحو موضوعي، طالما أن المرء يتلقى- بالفعل- الصورة فقط حينما يفتتن بجدتها أو حداثتها.

ومن ثَم، فأنه- حقاً- عند مقارنة صورة بأخرى؛ فإن القارىء

---

(1) د. حميد الحمداني، *النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة* (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1999م)، صفحات 84- 98.

يخاطر بفقدان المشاركة في فرديتها أو ذاتيتها------ فالفعل الشعري- إذن- ليس له ماضي- أو على الأقل- ليس له ماضي قريب، حيث يمكننا تتبع إعداد الصورة وصدورها»[1]. فلسنا- إذن- في حاجة لمعرفة تاريخ تأليف العمل جملةً وتفصيلاً كي يكون مصدر لمتعتنا. ومن ثَم، فمن ينقد ويقيم عمل فني ما مستنداً على أسس ومعايير موضوعية كمن يدرس شيء ميت لا تُبعث فيه الحياة من جديد إلا من خلال الانفتاح عليه والمشاركة في عالمه والالتحام به. وليس من خلال البحث عن أسباب إبداع العمل عند الفنان، ولا أسباب- كذلك- إعجاب القارىء به، أي- بإيجاز- بعيداً عن مفهوم «السببية الشعرية **la Causalitè poétique**» في نفس القارىء.

وبناءً على ذلك، يرفض باشلار تماماً أن يكون للصورة الشعرية تاريخ أو أنها تكون مجرد صدى للماضي؛ وإنما- بخلاف ذلك- الصورة هي هبة اللحظة، فإنها حاضرة في أصالتها وحداثتها. وبالتالي، فالناقد يتجنب الصواب حينما يحاول ربط الصورة بالماضي. فالصورة حاضرة، حاضرة فينا، تتنحى عن كل الماضي الذي يمكن أن يكون قد تهيأ في نفس الشاعر.

والحقيقة أن هذه الأشكال من النقد تعد- بتعبير جادامر- إحدى صور التفسير الاغترابي للنص الذي «يتحدث عن speaking about» نص ما، بحيث يجعله موضوعاً يمكن السيطرة عليه وإخضاعه لقواعد عامة يُراد تطبيقها على النص. وفي هذه الحالة يصبح التفسير «حواراً ذاتياً Monologue» لا يُتاح فيه للنص أن يتحدث عن ذاته. فالنص هنا يكون محكوم بالمفسر وخاضع لسلطته وتأكيد «نص التفسير Text of interpretation» على النص المراد تفسيره[2].

ومن ثَم، فإن هذا الاقتراب الموضوعي من عالم العمل الفني، أو

---

(1) Bachelard, ***La poétique de l'Espace, PP***. 1- 2.

(2) د. سعيد توفيق، ***في ماهية اللغة وفلسفة التأويل***، صفحات 102- 103.

الصورة الشعرية كالحال عند الناقد الذي يـدرس العمـل ويحلـل بنيتـه ومعناه يجعل من العمل الفني موضوعاً فنياً مـدركاً- بتعبـير دوفـرين- بطريقة غير جماليـة non- aesthetically perceived؛ إذ أنـه يحـاول أن يفهمه ويختبره بدلاً من أن يخبره. فالناقـد لا يحـاول اكتـشاف الموضـوع الجمالي على النحو الذي يكون عليه؛ لأنه ببساطة لا يُتيح لنفسه الانفتاح على العمل والاستجابة لندائه[1].

وبالتالي، اعتقد باشلار أن الصورة تولـدت مباشـــرة مـن الـوعي الإنساني، من قلب الموجود. في حين أن الصورة كان يُنظر إليها من قبـل بوصفها فقط تمثلاً لموضوع ما في العالم، فباشلار اعتقـد أن الـصورة لهـا موضوعها الخاص ويمكن أن يحدث خبرة بها عن طريق القارىء الـذي أتاح لنفسه أو لنفسها الفرصة «ليحلم» الصورة.

ومن ثَم، فالصورة لا يمكن أن تُعقل بقدر مـا تحـدث خـبرة بهـا. ولقد ذهـب باشـلار لأبعـد مـن ذلـك حيـنما أدعـى أن «النقـد العقـلي intellectual Criticism» للشعر لن يقودنا إلى القلب أو المركز حيـث تتشكل الصورة الشعرية. اعتقد أن الصورة اندفعت من ذهن الـشاعر- ذلك الشاعر الذي لا يمثل كلية السلطة على الصورة؛ ولـذلك لا يُـرى بوصفه «سبب Causing» لجلب واستحضار الصورة إلى الوجود. فمنذ أن كانت الصورة (بلا سابق) بلا سبب؛ فالصورة ليس لها ماضي؛ وبناءً على ذلك، هي موضوع في ذاته ولذاته بمنأى عن صانعها (مبدعها، وعن أي أسباب أدت إلى إبداعها)، وبمنأى عن الموضوع الذي تصفه[2].

وبناءً على ذلك، يرفض باشلار- أو بتعبير أدق فإنه يتحفظ، عـلى مدار فكره- دور الناقد الأدبي؛ لأن النقد الأدبي يحول الأدب إلى «درس

(1) -----------، *الخبرة الجمالية*، صفحات 260- 262.

(2) Sean Conrey,» Image in Poetry», in *وموقعـه بحـث منـشور عـلى الإنترنـت* (http ; // owl. English.. Purdue. Edu/handouts/print/general/g1-image.Html,Uuly2002), ***P***. 2.

أدبي لا ينتهي أبداً Lesson Literature never a -ending». ومع ذلك، تصيبنا الدهشة أو يبدو كصدمة لنا حينما نرى أن هذا الرفض- أو التحفظ- الباشلاري لتلك الاتجاهات النقدية الكلاسيكية هو نفسه الذي يهب لباشلار صيت وشهرة كبيرة في النقد الفرنسي. فعلى نحو يبدو متناقض ظاهرياً، أنه كرهه لمعلمي وناقدي الأدب يتعارض بشدة مع الوعي (أي وعي باشلار) بأهمية النظرية التي جعلته كمعلم علم، ومن نفس الرغبة في أن يُحضر الحقائق (العلمية). فصدمتنا من رؤية باشلار هي مقياس نجاحه؛ إذ يُحمد له أن النقد الآن يُفهم على نحو مختلف، ليس بوصفه تعسفياً؛ وإنما بوصفه حضوراً للحقائق، للنص ذاته. وهكذا، فإن أهميته تنبع أساساً من دعوته إلى ضرورة أن تستوعب النظرية الأدبية خبرتنا الخاصة بقراءة نص ما[1].

ولهذا، وصف باشلار نفسه- غالباً- بوصفه قارئاً، ببساطة قارىء لا غير. فإنه لم ينظر لنفسه بوصفه «ناقداً أدبياً a literary Critic» أو حتى «مُنظر أدبي a literary Theorist». وفي رأيه أن نشاطات القراءة والنقد تبقى نشاطات متمايزة ومتميزة. وبعد، أنه لم يكن ببساطة قارىء، أنه أيضاً كان كاتباً. ففي كتبه عن الشعر، كان يكتب ما يقرأ، لنا ولنفسه.

وهذه النقطة الأخيرة هامة جداً: فباشلار يصف نفسه بأنه يقرأ و«القلم في اليد»، ويوصينا- على نحو ما فعل ذلك- في «الهواء والمنامات» كما رأينا من قبل- بأن نقوم بنفس الشيء، إما أَنْ ننقل خارج القصيدة ما نقرأ، أو بأسلوبنا الخاص «نتواصل مع صور الكاتب».

ومن ثَم، حدثنا- كما رأينا سالفاً- باشلار عن «النقاد المتعسفين the dogmatic Critics» اللذين يقتربون من النص بأفكار مُدركة مسبقاً في إطار تفسيرهم للنص وتقييمهم إياه، على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح في «بروميثيوس» لشيللي التي تُدرك عادة من خلال هذه الوجهة

(1) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 10- 11.

من النظر، بوصفها تعبيراً عن الأفكار السياسية والاجتماعية. فالقراء يقصدون- لذلك- أن يقتربوا من هذه القصيدة بما عزمت عليه عقولهم بالفعل، أي ينطلقوا من قراءتهم للقصيدة بمعرفة عن ماذا تكون القصيدة، أي قراءة ما نريد أن نقرأ أكثر من قراءة القصيدة ذاتها؛ ولهذا السبب فإننا نفقد البعد الكوني، ونفقد كذلك «القيمة الإنسانية للقصيدة the Poem's human Value»[(1)].

ومن ثَم، يمكننا التمييز- كما يقول الباحث روي- بين توجهين أمام العمل الشعري- أو الأدبي- بواسطة التقابل بين الذات- الموضوع اللذان يُمثلان الناقد والقارىء. فالناقد يقترب من العمل كموضوع يدرسه من الخارج؛ ولهذا السبب يتقابل الناقد مع القارىء، الذي لم يُنشئ بينه وبين العمل انفصام أو شق موضوعي؛ إذ أنه ينفتح على العمل بوصفه ذاتاً **le Sujet**، ذاتاً تُفصح عن نفسها وتُظهر ما يكون حاضراً في كلماتها. لأن القارىء وحده يحب العمل الأدبي- أو الشعري- الذي يقرأه، على النحو الذي ينفتح عليه كما يحدث في خبرته[(2)].

والواقع أنه سواء رأى باشلار أن الصورة الشعرية بوصفها ذاتاً، أو نظر دوفرين[(3)] للموضوع الجمالي- كذلك- باعتباره «شبه- ذات quasi-Subject» ففي كلتا الحالتين: فإن الصورة أو الموضوع الجمالي يشبه الذات من حيث أنه يكون كياناً قادراً على أن يضمر داخله علاقات زمانية مكانية باطنية، وهذه العلاقات تؤسس عالم خاص حاضر وماثل في العمل الفني. وطالما أن الصورة الشعرية تعد بمثابة ذاتاً لها عالمها الخاص؛ فإنها بذلك تمثل الطرف الآخر في الحوار قادرة على أن تتحدث بذاتها وتُفصح لنا عما يكون حاضراً فيها، أي أنها ذات تقدم لنا الأشياء

---

(1) Ibid., *PP*. 112-113.

(2) Roy, ***Bachelard ou le Concept contre l' Image***, ***P***. 176.

(3) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 273- 274.

ذاتها في باطنها وتُظهر ما تنطوي عليه من جمال أليف.

وفي الحقيقة يوجه الباحث روي انتباهنا- هنا- إلى باشلار الهرمنوطيقي؛ على أساس أن باشلار إن كان يُثري روحه دوماً بالتأصيل الفينومينولوجي للصورة الشعرية؛ إلا أنه كما أن هناك بعد فينومينولوجي قوي عند باشلار؛ فإننا نلمح كذلك باشلار الهرمنوطيقي الذي يسعى للتأكيد على أن الصورة الأدبية منفتحة- على الدوام- على تعدد المعاني، على تعدد التفسيرات. أو بإيجاز، الصورة منفتحة على التفسيرات المتتالية المتعددة والمتنوعة من قِبل القراء. وفي هذه الحالة، فإن إمكانية تعدد التفسيرات هو الوجه الأساسي للفكر الهرمنوطيقي. فضلاً عن تأكيد باشلار على أن معاني ودلالات العمل الفني لا تكون معطاة لنا بصورة مباشرة؛ طالما أن لغة الصورة موحية وملهمة فإنها تكمن في بعد يتجاوز المظهر الحسي للعمل؛ وبالتالي تحتاج إلى تفسير، أي إلى نشاط هرمنوطيقي.

هذا التفسير الذي وإن كان يتجاوز المعطى المباشر (أي المظهر الحسي للعمل، أو ذلك الشكل الجمالي)، إلا أنه يستعين به في الكشف عن المعاني والدلالات المتحجبة في العمل الفني. فإنه- بإيجاز- يظهر ويكشف عن ما لا يُقال بشكل مباشر من خلال ما يُقال.

والجدير بالذكر أن تأكيد باشلار على تعدد معاني الصورة التي- بالتالي- تقبل تعدد التفسيرات من قِبل القارىء يتردد أصداؤها بقوة لدى واحد من أبرز أعلام هذا التيار الهرمنوطيقي في فرنسا، ألا وهو بول ريكور- كما يقول روي- الذي صرح قائلاً: «التعبيرات- ثراء المعنى، ثِقل تعدد المعاني، التي لا تتقيد أبداً بالتفسير [الواحد الثابت المطلق]»(1).

وهذا يُذكرنا- كذلك- بفكرة أساسية كشفت عنها الهرمنوطيقا

---

(1) Ibid., ***PP***. 194-202.

الجادمرية، وهي أننا من خلال التفسير يتكشف لنا نهائية الفهم الإنساني، وأنه ليس هناك ذلك الفهم الذي يبلغ حد اليقين أو الاكتمال، فالفهم يبقى دائماً فهماً مفتوحاً يبدأ وينتهي بالتفسيرات. ومن ثَم، فإننا نتعرف على تناهي الفهم الإنساني من خلال تعدد التفسيرات واختلافها وتواصلها تبعاً لتنوع السياق الثقافي التاريخي الذي يوجد فيه المفسر. وبذلك، فإن الهرمنوطيقا تتخلى عن نشدان اليقين أو الكمال في التفسير الذي نجده في كثير من المشروعات الفلسفية.

فضلاً عن تأكيد جادامر على أن اللغة المنطوقة أو المكتوبة تحجب معنى الكلام الذي يُراد أن يُقال أو المسكوت عنه. ويرى أن ماهية اللغة تكمن في الكشف، أي كشف المعنى الذي يتخفى وراء الكلام وبنيته الشكلية اللفظية. هذا المعنى الذي يتكشف هو أسلوب في فهم العالم والأشياء. أو بتعبير آخر، أن النص الأدبي- والنص الشعري بوجه خاص، الذي تتحقق فيه ماهية اللغة- يضمر دائماً معنى أو يقول دائماً شيئاً، هو أسلوب من أساليب معرفتنا بالعالم والناس والأشياء. ومن ثَم، فالشكل اللغوي يعضد ويحفز المضمون الشعري الذي يُقال لنا دائماً من خلال الحوار. فالنص الأدبي- إذن- تكون له طبيعة زمانية ويخاطب قارئاً زمانياً، أو قارئاً يحيا في إطار تاريخي قد يكون مغايراً لتاريخية النص، بما يسمح بتعدد تفسير النص بناءً على دور القارىء في فهمه وتمثله للنص. أو بتعبير آخر، أن جادامر يرى أن النص باعتباره الآخر في عملية الحوار يتحدث حيناً ويصمت حيناً، يتكشف ويتخفى، ومهمة الفهم والتفسير الحواري هي كشف المتحجب والمستتر من خلال اللامتحجب والمتجلي، أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل[1].

وهنا يلتقي باشلار بالتوجه الهرمنوطيقي في التفسير؛ وإن كان-

---

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *في ماهية اللغة وفلسفة التأويل*، صفحات 91،59- 94، 109.

بخلاف جادامر- لا يعتد بالعوامل التاريخية والثقافية المعقدة. فباشلار لا ينظر لقصيدة ما بوصفها ظاهرة ثقافية أو لغوية؛ وإنما يهتم بها كما تحدث في خبرته الشخصية؛ طالما أننا نحلم ونتذكر أكثر مما نقرأ.

ويُفهم من ذلك أن معاني ودلالات العمل الفني هي معان مباطنة فيه. وهذا يعني أن المعاني- كما يرى دوفرين- لا تُوهب، أي ليست من خلق أو تأسيس الذات، ولكنها- في نفس الوقت- ليست مؤسسة جاهزة؛ لأن القول بأن المعاني تكون مباطنة في الظواهر يعني أنها تكون مضمرة، وهذا يعني بدوره أنها تتطلب نشاطاً تأسيسياً من جانب الذات كي تظهر، ولكن التأسيس هنا ليس بمعنى الخلق؛ وإنما بمعنى «الكشف التأسيسي»، أي أن معنى الظواهر ليس من خلق الذات، ولكن ظهوره يتوقف على فعل الذات الواعية، ويتكشف فيه. ومن ثَم، فإن العمل الفني وحتى كثافته تتنوع وفقاً لما يجده فيه المشاهدون، دون أن يعني ذلك أنهم يجدون هذا المعنى في أنفسهم كما لو كان شيئاً ينقلونه إلى العمل؛ وإنما يجدونه منطوياً في العمل نفسه[1]. وهذا يوضح لنا لِمَ ينظر باشلار للصور الشعرية كالمرايا السحرية، التي كلما كشف القارىء عنها، كلما بلغ وأظهر عمق من أعماق العمل الشعري.

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن الفعل الإبداعي لدى القارىء هو فعل تأسيسي، للصورة على النحو الذي تهب وجودها له وتؤسس ذاتها في وعيه حينما يكون في حضرة العمل، ينفتح عليه ويستجيب لندائه، أو بتعبير باشلار، حينما يتلقى القارىء الأصداء الرنانة التي تدوي من جوف الكلمات. ومن ثَم، فإن هذا المعنى والدلالة الحاضرة في الكلمات يتردد صداها بداخلي وتحركني، أو بتعبير باشلار، تُغيرني. بمعنى الكشف عن المعاني والدلالات المباطنة في العمل.

والحقيقة أن طبيعة قراءة باشلار كانت موضع لبس وغموض لدى العديد من الباحثين: فهاهو ذا كلٍ من تشارلز مورون Charles

(1) د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 251، 262.

Mauron وجان بيير روي- كما تذهب إلى ذلك ماري جونس- وإن كان لهما اتجاهات نقدية مختلفة؛ إلا أنهما هاجما باشلار للوجـود «اللاعلمـي»، أي بسبب عدم اقترابه الموضوعي العلمي من الصورة الشعرية. أما جان ريكاردو jean Ricardou فقد وصف قراءة باشلار بوصفها «مستهترة frivolous» ومجرد «ثريد عاطفي smtimental Mush»[1]. وبالعكس من ذلك، نرى ماري آن كاوس التي تكون متعاطفة مع اقترابه، ناقدة- فحسب- ميله نحو «التنزه ramble». ولكن، كل هؤلاء قد غفلوا عن أن باشلار لم يشرع في أن يكون ناقداً أدبياً أو قارئاً موضوعياً: إنه الشخص الذي يقرأ و«قلم في اليد»، القارئ الذي يكتب. وهذا هو التمييز القاطع له[2].

ولكن، ينبغي ألا يُفهم من ذلك أن باشلار ينكر أهمية هذا النقد الأدبي الكلاسيكي **la Critique littéraire classique** بكل أشكاله. فمثل هذا النقد له أهميته الخاصة؛ ولكن أن تنقد أو تقيم العمل الفني من خلال الاستناد إلى حياة المبدع الشخصية وسماته السيكولوجية، أو عن طريق مدى ارتباطه بظروف مجتمعه الأخلاقية والفكرية والاجتماعية هو شيء، وأن تحدث خبرة لنا بالصورة في تجليها وانبثاقها شيء ما آخر.

وهذا ما عبَّر عنه باشلار في كتابه «الأرض وأحلام يقظة الراحة» بقوله: «بإيجاز، إن النقد الأدبي الكلاسيكي يفسر الأفكار بالأفكار، وهذا أمرٌ مشروعٌ، ويفسر الأحلام بالأفكار، وهذا- بدوره- يكون نافعاً. ومع ذلك، فإنه يغفل عن ذلك الذي يكون ضروري لتفسير الأحلام عن طريق الأحلام»[3]. فالنقد الأدبي الكلاسيكي يريد باستمرر أن يفصل الأشياء عن تعبيراتها. ومن ثَم، يرى باشلار أن الناقد الأدبي الكلاسيكي يفتقر إلى تلك السمة المميِّزة للقارىء الذي يحلم

(1) Mush : هو عبارة عن ثريد من طحين الذرة أو ما يشبه ذلك.

(2) Mary Jones, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist, PP***. 12, 114.

(3) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P***. 54.

وهو يقرأ مما يتيح له ليس فقط المشاركة في عالم الصورة؛ وإنما يصاحب- كذلك- الشاعر أو الحالم في أحلام يقظته وذكريات طفولته.

وبهذا، يطالب باشلار أصحاب النقد الأدبي الكلاسيكي بأن: «يعرفوا ماضي الأحلام على نحو ما يعرفون كذلك ماضي الأفكار»(1).

وبناءً على ذلك، لا ينبغي أن نتعامل مع الصورة الفنية كموضوع للتقييم والنقد ندرسه من الخارج ونُحكم السيطرة عليه وفقاً لمعايير موضوعية وأفكار مسبقة؛ وإنما- على العكس من ذلك- ينبغي أن يُعلمنا النقد كيفية اتصالنا وانسجامنا مع الشاعر- المبدع(2)، من خلال الصورة الشعرية بوصفها كياناً جمالياً خاصاً؛ ما دامت: «القصيدة تقول فيض الجمال **l'expansion de la beauté**»(3).

وبالرغم من أن النقد الأدبي الكلاسيكي ينصرف عن التحليل الحلمي للنص الأدبي، أي تفسير الصور عن طريق الصور، والأحلام عن طريق الأحلام؛ إلا أن باشلار يُحثنا على أن: «نُثري النقد الأدبي في ذاته لحمل **الجداول الحلمية barèmes oniriques**»(4). وهنا يُشير باشلار إلى نمط خاص جداً من النقد، هو ما يُسميه «**النقد الحلمي la Critique onirique**»، أو كما يُسميه في «الهواء والمنامات»، «**نقد خيالي une Critique imaginaire**»(5) الذي لا ينكر ولا يلغي النقد الأدبي الموضوعي؛ ولكنه ينبغي- كما يرى باشلار- أن يصاحب هذا النقد

---

(1) -----------, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté, P***. 255.

(2) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل في: Ginestier, ***La Pensée de Bachelard, PP***. 202- 220.

(3) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos,*** P. 59.

(4) Ibid., ***P***. 235.

(5) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل في كتابي باشلار:

Bachelard, ***Lautréamont, P***. 27.

------------, ***L'Air et les Songes , P***. 29.

الحلمي الناقد الموضوعي عند تقييمه لعمل فني ما؛ إذ أننا إن لم نحيا القوة الحلمية العميقة، فإننا لم نشارك في خيال المبدع عبر الصورة الشعرية. وذلك على أساس أنه: «عن طريق حلميتها [أي الطابع الحلمي للصورة الأدبية]؛ فإن الصورة الأدبية يمكن أن تقودنا إلى اتصال الكاتب مع قارئه»[1].

ولهذا، ينبغي على الناقد أن ينطلق من هذا النقد الحلمي؛ كي لا يبتعد كثيراً عن القارىء الذي يحب العمل الفني، ويحافظ على رغبته في الارتباط به. أو بإيجاز، يقرأ، فهذا هو الترغيب في العمل، إنه الرغبة في وجود العمل، أنه رفض ازدواجية العمل، أي التنحي عن أي كلام آخر ينأى عن كلام العمل الأدبي نفسه.

ومن ثَم، فإننا لكي نبلغ إلى الاتجاه النقدي الصحيح- بالنسبة لباشلار- ينبغي أن نهتم بكلا الجانبين أو بُعدي الخبرة (أي القارىء والناقد)؛ إذ أنه- على نحو ما يصرح بذلك الباحث جورج بول G.Poulet، كما ذكر ذلك روي- قائلاً: «لا يوجد نقد حقيقي بلا توافق بين كل الوعيين»[2].

وبتعبير أدق، أن هذا التوافق بين الوعيين يُمثل أساس المنهج عند باشلار؛ طالما أنه يدعونا- وبوجه خاص في مؤلفاته المتأخرة- إلى أن نحيا القصائد في مباشرتها الشعرية، أي يدعو إلى الحضور المباشر أمام الصورة، وأن نحياها على النحو الذي تكون عليه، والذي من خلالها ننصت إلى تحدث الشاعر إلينا. هذا الشاعر الذي لا يُحدثنا عن أحلام يقظته وذكريات طفولته فحسب؛ وإنما يُحدثنا- كذلك- عن جمال الصور المتعلقة بطفولتنا وعالمنا الإنساني على نحو جديد.

وبناءً على ذلك، فباشلار كان حريصاً على أن يحيا كلٌ من القارىء

(1) -----------, *La Terre et les Rêveries du Repos, P.* 321.

(2) Roy, *Bachelard ou le Concept contre l'Image, PP.* 176-177.

والناقد- كما ناقشنا ذلك من قبل- الحياة المزدوجة- أي الواقعي والحلمي- للصورة الأدبية أو الصورة الشعرية. وذلك لأننا- ببساطة- نحلم أكثر مما نقرأ. وهذا يوضح لنا لِمَ يهتم باشلار بدراسة ما يُسميه: «الإنسان الأدبي **l'Homme littéraire**»[1]، أي الإنسان الذي يتأمل ويعبر، يفكر ويحلم، وهذا ما أكد عليه في كتابه «شاعرية المكان» بقوله إن: «الروح تحلم وتفكر، وثم تتخيل **l'âme rêve et pense et puis elle imagine**»[2].

كما بين لنا كذلك لِمَ ينظر للأدب على أنه تعبير عن الإنسان، أو بالأحرى هو «شكل إنساني **Forme de l'Humain**»، وهذا ما عبَّر عنه باشلار- في مستهل كتابه «الهواء والمنامات» مستشهداً بعبارة جوبير Joubert في كتابه «الأفكار»- بقوله: «إن ما يقوله الشعراء يجب أن يكون بمثابة درس هام للفيلسوف الذي يريد معرفة الإنسان»[3]؛ طالما أنه يعبر عن- كما نوهت من قبل- الإنسان الذي يتأمل ويحلم ويعبر، كما يعبر كذلك عن الطبيعة كمعنى ودلالة إنسانية.

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن باشلار لا يريد الاقتراب من العمل الأدبي بوجه خاص- والعمل الفني بوجه عام- بوصفه انعكاساً لمعاناة الفنان أو مرآة لحياته الشخصية ولسماته السيكولوجية، أو لظروف مجتمعه الأخلاقية والاجتماعية والفكرية. أو بإيجاز، إنه لا يريد أن يكون قارئاً موضوعياً an objective Reader يتعامل مع العمل الفني كموضوع يدرسه من الخارج ويُحكم السيطرة عليه؛ وإنما- بخلاف ذلك- إنه القارىء الذي يتعامل مع العمل الفني بوصفه ذاتاً- كما رأينا

(1) لقد أشار باشلار لهذه الفكرة في أكثر من موضع من مؤلفاته المتأخرة من قبيل: «الهواء والمنامات»، ص 302، «شاعرية المكان» ص 129، «شاعرية حلم اليقظة»، ص 70.

(2) Bachelard, ***La poétique de l' Espace*, *P*.** 162.

(3) ------------, ***L'Air et les Songes*, *P*.** 7.

من قبل- ينفتح على عالمها ويشاركها حلمها وذكرياتها الماضية، أي أنه لا يفكر- عند الانفتاح على الصورة- في شيء ما آخر سوى الصورة[1]. إنه- بإيجاز- قارىء مغامر يتخيل ويحلم ويتذكر ويكتب وهو يقرأ.

****

(1) تجدر الإشارة هنا إلى أن بعض الباحثين اعتبر أن باشلار مصدر هام من مصادر النقد الحديث la nouvelle Critique. هذا الاتجاه النقدي (الذي يعد ريتشاردز Richards وتوماس ستيرن أليوت Eliot من أبرز أعلامه) الذي يرتكز تقييمه للعمل الفني على تأمل الإستطيقي أو الجمال الفني المقدم له في العمل الفني ذاته، وليس في أي دلالة تشير إلى شيء خارج العمل الفني. وهذا ما ذهب إليه دومينيك لوكور في كتابه «*باشلار أو النهار والليل*» صفحات 13-14. وكذلك الباحث العربي سعيد بوخليط في مقاله «باشلار بين التحليل النفسي والمنهج الظاهراتي» المنشور في ***مجلة فكر ونقد***، صفحات 1- 7.

الخاتمة

وبعد، لقد تابعت الباحثة مع باشلار تساؤله عن ماهية الصورة الشعرية، والذي تريد أن تخلص إليه من مجمل ما تقدم هو تلك الحقيقة التي باتت واضحة الآن، وهي أن باشلار أكثر من مجرد فيلسوف يطرح تساؤلاته عن ماهية شيء ما؛ أنه- كما يصف نفسه ببساطة- قارئاً. قارىء الصور، سواء كانت في مؤلفاته المبكرة صور الطبيعة (كصور النار والماء والهواء والأرض)، أو كانت في مؤلفاته المتأخرة تلك الصور المحبوبة- أو كما يُسميها الموضوعات الجيدة أو المألوفة- (كصور المكان الأليف أو بيت الطفولة، وضوء المصباح، ولهيب شمعة). أو بإيجاز، إنه قارىء الصور المادية النموذجية، تلك الصور التي ليست صور مُدركة حسياً؛ وإنما هي الصور المكتوبة، أي الصور الحاضرة في اللغة الشعرية ومن خلالها.

وأما عن الكيفية التي قرأ بها تلك الصور فقد بدأ- كما تجلى ذلك بوضوح في كتابه «التحليل النفسي للنار» عام 1938م- كقارىء سيكولوجي، يرد الصور إلى اللاوعي، بحيث يتواصل لاوعي القارىء مع لاوعي المبدع من خلال الصورة الشعرية؛ ولكنه بعد ذلك أصبح ناقداً لهذا التوجه السيكولوجي في القراءة، أو بالأحرى للتحليل النفسي؛ وذلك حينما أصبح قارئاً فينومينولوجياً يُشارك في عالم الصورة وينفتح عليه وينصت إلى رنينها أو هذا الصوت الشعري الذي يحمل تحدث الطبيعة والعالم الخارجي بل والروح الإنسانية. بمعنى أن باشلار

يعد نموذج جيد للقارىء الذي يُستدعى ليتواصل مع صور المبدع، والتي من خلالها يصبح متيقظاً للوجود في طبيعته المادية، ومنفتحاً على العالم في ماهيته على نحو جديد؛ طالما أن: «قراءة الصور الشعرية- كما يُعلمنا باشلار- تجلبنا إلى خبرة الانفتاح، إلى الجِدَّة»[1]. فأنها الصور الجديدة، اللغة الجديدة، الإمكانيات الجديدة في العالم وفي أنفسنا؛ وذلك على أساس أن الخيال في النفس الإنسانية هو خبرة الانفتاح نفسه، خبرة الجِدَّة نفسها.

ومن هنا نصل إلى نقطة على درجة كبيرة من الأهمية ألا وهي: إن محاولة باشلار لوصف ماهية الصورة الشعرية من خلال فينومينولوجيا الخيال هي محاولة لفهم العالم من خلال لغة الصورة، التي نقصدها على مستوى الخيال الإبداعي الذي يتجه- بدوره- نحو المستقبل، نحو ما سيأتي، نحو شيء ما جديد. ولهذا، فقد اهتم باشلار بالصورة في وجودها الباطني، أي في حالات أحلام اليقظة والخيال والذاكرة، ولم يهتم فحسب بمجرد مظهرها الخارجي (أي مادتها).

أو بتعبير آخر، إن باشلار لم يكتفِ بالاتصال الجمالي بالصورة الشعرية فحسب، الذي فيه نتعلق بالجمال الفني المقدم لنا من خلال الصورة، والبحث عن المعنى المتجلي فيها؛ وإنما اهتم- كذلك- بالاتصال الحلمي الذي فيه ننفذ بخيالنا وأحلام يقظتنا إلى باطن الصورة لنبحث عن المعنى الحلمي العميق، الذي فيه ننفتح على العالم في ماهيته وعما يكمن فيه من جمال أليف، والذي يعد بدوره مصدر شعورنا بألفة العالم.

فحقاً، إن الشاعر يتيح لنا أن نحيا من جديد الحياة الأليفة مع الطبيعة في الصورة الشعرية ومن خلالها. ولهذا، فبالنسبة لباشلار مهما كان الموضوع بسيطاً ومألوفاً، وحتى غير جدير بالاعتبار والنظر إليه في الواقع، فإنه يكتسب مع حلم يقظة الشاعر وخياله كل أهميته وقيمته؛ إذ أنه يُمثل هنا شكل من أشكال الانفتاح على العالم في تكشفه وظهوره؛

---

(1) Bachelard, ***L' Air et les Songes, P***. 7.

طالما أنه مع الخيال الشعري المشهد الصغير في العالم كالمشهد الكبير يحتشد ويجتمع حوله ماهية العالم. فالصورة الشعرية عند باشلار- إذن- ترتبط بالخيال والذاكرة والإبداع؛ وربما هذا الذي دفع باشلار إلى الاعتقاد بأن الانفتاح على العالم والطبيعة، بل وعلى أنفسنا عن طريق الصور يتجاوز حدود الواقع المباشر المدرك حسياً، أو هذا الوجه المرئي من العالم؛ لينفتح على العالم في طبيعته الأساسية.

ها هنا نصبح مهيئين تماماً للإجابة على السؤال الذي طرحنا من قبل، ألا وهو: ما الجديد الذي تضيفه معالجة باشلار للصورة الشعرية- أو للصورة الفنية بوجه عام- بوصفها معالجة فينومينولوجية إلى تراث الفكر الجمالي؟

الحقيقة أن الإجابة عن هذا السؤال تنطوي على جوانب عديدة يمكن إجمالها في التالي:

1- استطاع باشلار أن يقدم لنا- كما ناقشنا ذلك من قبل- صورة أكثر واقعية للفنان المبدع، لا باعتباره ذلك العبقري المتوحد الذي يعيش في برج عاج؛ وإنما باعتباره شخصاً يُبدِع شيئاً جديداً مبتكراً نابعاً من دهشته إزاء بعض الأحداث الواقعية، أو الصور الطبيعية، أو حتى الموضوعات المألوفة، وكأنه يحيا بالأسلوب الذي يُبدِع به مُستخدماً الخيال، الذي بتعبير باشلار يجعل من الوحش طفلاً حديث الولادة.

2- لقد كان باشلار مخلصاً بحق- وبوجه خاص في المرحلة المتأخرة من تفكيره- لمنهج الوصف الفينومينولوجي؛ إذ كان يمعن النظر في ظواهر جزئية من قبيل: لهيب شمعة، وضوء المصباح، ونار المدفأة، والأدراج والصناديق وخزائن الملابس (أو كما يعتبرها باشلار «بيت الأشياء»)، والعش والقوقعة وغيرها من الظواهر البسيطة التي اهتم بوصف ماهيتها، على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح في مؤلفاته المتأخرة فيما بين عامي 57-1961م؛ بحيث يصل إلى الماهية في الجزئي ومن خلاله. فضلاً عن أنه قد ظل مخلصاً لذلك المبدأ

الفينومينولوجي، والذي يُطالبنا بالعودة إلى الأشياء على النحو الذي نتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع، وعلى النحو الذي يكون فيه الوعي مرتبطاً بموضوعه ومتجهاً إليه من خلال خبرة قصدية، بحيث اهتم بفهم الصورة الشعرية على النحو الذي تظهر وتحدث به في خبرة الوعي أو القارىء.

3- قد كان لتطبيق باشلار للمنهج الفينومينولوجي على الصورة الشعرية نتائج هامة، عملت على تخليص الإستطيقا التقليدية من بعض المفاهيم والفروض الخاطئة، ومن أهم هذه النتائج:

أ- لقد عملت فلسفة باشلار الجمالية على تحرير التفكير الجمالي أو الإستطيقا من التأملات التقليدية العقيمة للإبداع التي كانت تدور حول عبقرية الفنان والإلهام؛ إذ اتجه مباشرة لدراسة الصورة الشعرية باعتبارها نتاجاً مباشراً لفعل خيال المبدع على اللغة.

ب- وصف الخبرة الجمالية كعملية اتصال جمالي بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية وصفاً جديداً سواء على مستوى الخبرة الإبداعية، أو على مستوى خبرة التذوق للصورة الشعرية بوجه خاص أو للصورة الفنية بوجه عام:

فبالنسبة **للخبرة الإبداعية**، فلقد أضفى باشلار صفة الفاعلية على المبدع؛ وذلك حينما أكد على مادية الصور الشعرية، التي تعد أكثر من مجرد حامل حيادي للشكل أو للصورة الفنية، فإنها كيفيات مادية يُدركها القارىء ويشعر بها. فالفنان يُبدِع صوره الشعرية من خلال معالجته اليدوية للمادة، أي من خلال يده التي تحلم مادة الصورة الشعرية وتُبدِعها؛ بحيث يصبح الميلاد الجديد للعالم الخارجي وللطبيعة حاضراً في الصور الشعرية بوصفها صوراً متخيَّلةً المباطنة في هذه الكيفيات المادية كالكلمة في حالة الشعر، والخطوط والألوان في حالة التصوير.

ويُذكرنا هذا إلى حد كبير بدوفرين[1] الذي ذهب إلى أن المادة في العمل الفني تتجاوز كونها مجرد مادة خامة إلى كونها المحسوس الجمالي؛ لأن في إظهاره يظهر الموضوع الجمالي. وفي هذا نسمع نبرة هيدجر عن الأرض أو مادة العمل الفني التي تُخفي المادة الخام فيها، ولكنها تُظهر المحسوس الجمالي، فاللون- مثلاً- يختفي كلون ويظهر الطابع المحسوس للون (أي الطابع الجمالي للون).

فالواقع أن باشلار- إذن- قد أكد على ذلك الحوار الحميم بين المبدع والعالم الخارجي، هذا الحوار القائم على قدرة المبدع على أن يتجاوز بخياله الوجه المرئي للعالم أو هذا المظهر المحسوس إلى باطنه، وقدرته- كذلك- على تلقي الأصداء التي تدوي من رنين العالم، وجلب هذا الحوار إلى صوره الشعرية التي تحمل الميلاد والحضور الجديد للعالم. بحيث يصبح الفنان هو ذلك الذي ينصت إلى العالم ويتحدث بلسانه.

على أن هذا لا يعني أن باشلار يلغي أي فاعلية للمبدع، ويجعله مجرد متلقي سلبي لتحدث العالم؛ وإنما- بخلاف ذلك- يؤكد على أن المبدع يتخذ على عاتقه- في ثنايا حواره الحميم مع العالم- مهمة البحث عن الكلمة الجديدة التي تعبر عن هذا الوجود الجديد للعالم؛ طالما أن المبدع بوجه عام- والشاعر بوجه خاص- هو مركز لإبداع كلماته التي تحمل تحدث العالم، والذي فيه إفصاحاً عن ماهيته وإظهاراً لما يكون مباطناً فيه من جمال أليف.

وبالتالي، فقد أكد باشلار على دور الفنان الإيجابي في عملية الإبداع بحيث لم يجعل منه مجرد أداة يستخدمها الوجود ليظهر ذاته في العمل الفني، الذي يصبح مشعاً بنور الوجود كالحال عند هيدجر، أو مجرد متلقي سلبي فقط لتحدث العالم والأشياء، دونما التأكيد على قدرة الفنان على التعبير عما ينصت إليه برؤية إبداعية جديدة كالحال عند ميرلوبونتي وخاصة في المرحلة المتأخرة من تفكيره. أو بإيجاز، إن المبدع عند باشلار

---

(1) انظر إلى ذلك بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، ص 265 وما بعدها.

حينما ينطق بلسان العالم؛ فإنه لا يتحول إلى مجرد منصتاً سلبياً لهذا العالم، ولا أداة في يده؛ وإنما يعبر عنه على نحو جديد في لغة الصورة الشعرية ومن خلالها.

ومن ثَم، فقد جاءت الصور الشعرية بوصفها صور الطبيعة عند باشلار بصور أكثر طبيعية من الطبيعة نفسها؛ إذ أنها تصبح طبيعة آسرة وجذابة؛ بل وموضوعاً للتخيل وللحلم وبعث الذكريات وللتمتع. فلقد اهتم باشلار بالصور المادية أو الأشياء الواقعية ليس على النحو الذي يصف فيه تلك الصور وصفاً مباشراً يعتمد على الملاحظة البصرية؛ وإنما يعتمد في وصف الصور المادية على عين الخيال والحلم عند الفنان، أي على تلك العين التي تنفتح- كما ناقشنا ذلك من قبل- على العالم في طبيعته الأساسية، عين تُضيء العالم، وتُبدِع كل ما يُجدد العالم ويُظهر جماله حينما يجلبه للحضور في هذا الشيء المدرك أو المحسوس كاللوحة أو القصيدة مثلاً. وذلك على أساس أن الإبداع هو نشاط روحي يحدث على مستوى الخيال؛ على أنه يجلب هذا النشاط الروحي- الذي يحمل اندهاشه من الواقعي وانفتاحه عليه في ماهيته وجماله الأليف- إلى الحضور في الشيء المدرك، بمعنى أن الفنان يُبدِع أشياء مدركة تحمل معنى متخيَّل أو لاواقعي يقودنا لفهم الواقعي بأسلوب جديد؛ وربما هذا يُفسر لنا لمَ يدعونا باشلار في كتابه «لهيب شمعة» إلى ضرورة أن نبلغ إلى إستطيقا متعينة، أو بالأحرى إلى تلك الصورة الشعرية التي تحمل في طياتها الموضوعات الطبيعية المطروحة برؤية إبداعية جديدة، وعلى النحو الذي تحمل جمال هذا العالم.

وأما عن **خبرة التذوق**، فقد ركز باشلار على كل عمليات تفاعل القارىء بالنص، كما تجاوز سلبية المواقف التأملية عند المتلقي؛ وذلك حينما أكد على أن المتلقي يقصد الصورة على مستوى الخيال مما يجعله مشاركاً في إبداعها من جديد. ففي الواقع أن المتلقي مع باشلار لم يكن أبداً مجرد متلقي سلبي مُستقبل فقط لما يُقدم له؛ وإنما- بخلاف ذلك- قد اهتم بأن يجعل المتلقي إيجابياً عند خبرته بالصورة الشعرية بدءاً من الانفتاح على عالمها والمشاركة فيه والإنصات لرنينها الذي يحمل صوت العالم حتى ترك صدى رنين الصورة عليه. فالحقيقة كما أن لهذا الصدى- كما رأينا من قبل- طبيعة

فينومينولوجية تُحدث في المتلقي يقظة حقيقية للإبداع الشعري، بحيث يصبح المتلقي شاعراً على مستوى الصورة التي قرأها. نقول فإن الصدى عند باشلار أيضاً يعد بمثابة خبرة أنطولوجية؛ لأن فيه إنصات وتلقي لرنين الصورة الشعرية، والذي بدوره يعني الانفتاح على عالم ووجود الصورة. ففي الصدى نتمسك بالصورة في حضورها المباشر، في بزوغها وانبثاقها في وعينا مباشرة. ففي هذا الإنصات للصوت الشعري المنبعث من الصورة يستنطق القارىء الصورة.

أو بتعبير آخر، إن خبرة القارىء بالصورة أكثر من مجرد إنصات وتلقي سلبي لما يُملى عليه؛ ولكنه- بخلاف ذلك- يُشارك الشاعر في إظهار ما يتجلى وينبثق في القصيدة، على نحو ما يُشارك الشاعر في الاحتفال بالميلاد الجديد للعالم والروح الإنسانية. وهذا يُفسر لنا سبب اختيار بيير جان جوف لكلمة «تفتتح» في سياق تعريفه للشعر بوصفه- كما عرضنا ذلك من قبل- روحاً تفتتح شكلاً، فلم يقل تُبدِع، تُظهر، أو تكشف؛ وإنما يقول لنا «تفتتح» هذه الكلمة التي تستوعب كل المعاني السابقة وتتجاوزها؛ إذ أنها تحمل في طياتها معنى الميلاد الجديد لشيء ما مع الاحتفال به. فمع ظهور الصورة الشعرية نحتفل بميلاد الخيال وبميلاد الصورة التي تحمل الميلاد الجديد لعالمنا ووجودنا الإنساني. أو بتعبير آخر، إن الصورة الشعرية تفتح لنا أبواب وآفاق عالم جديد نحيا فيه مع الاحتفال بميلاد هذا العالم.

وبناءً على ذلك، فقد كان باشلار يؤكد دوماً على ضرورة أن نتعامل مع الصورة من خلال ما تمثله خيالياً، وعلى أن نحلم بها حيث تصبح خبرتنا بالصورة هي بمثابة رؤية انفتاح الصورة على العالم؛ طالما أن كل صورة- كما يُعلمنا باشلار- كاشفة عن العالم. فمع الصورة الشعرية- إذن- نتنحى عن المجال الطبيعي وننتقل إلى المجال الجمالي، الذي تنأى فيه الصورة عن أن تكون مجرد محاكاة للطبيعة أو صورة باهتة من المحسوس أو ظل للواقع؛ وإنما تعتد بإبداع كل ما يُجدد هذه الطبيعة ويُظهر ماهيتها وجمالها الباطني. بحيث تأتي رؤية انفتاح الصورة بمثابة انتعاش الدهشة إزاء هذا الحضور الإبداعي الجديد للموضوعات الطبيعية كما لو لم نراها من قبل.

غير أن الصورة الشعرية عند باشلار أكثر من مجرد صورة جديدة لوجود شيء ما واقعي؛ فإنها- بخلاف ذلك- إظهاراً لماهية الشيء وإفصاحاً لما يكمن فيه من جمال أليف. هذه الصورة الشعرية التي تتجلى قدرتها على توصيل ذاتها للآخرين والتواصل معهم، بأن تُقيم حواراً معهم كما لو كانت موجوداً ناطقاً، فعندما تتحدث عن بعض موضوعات العالم الخارجي أو عن إحدى عناصر الطبيعة، فإنها لا تتحدث عن أشياء محضة؛ وإنما عن أشياء إنسانية أو لها طابع إنساني.

والواقع أن باشلار- بذلك- قد أكد في مواضع متناثرة من مؤلفاته على دور الخيال في عملية التذوق الجمالي؛ إذ يتواصل المتلقي مع الصورة الشعرية على مستوى الخيال مما يتيح له التواصل مع خيال الشاعر وأحلام يقظته وذكريات طفولته. فضلاً عن أنه يتأمل الصور على نحو يُعيد فيه إبداعها بخياله، وعلى النحو الذي يُقيم حوار معها ويرهف السمع إليها. فلا جدوى- كما رأينا من قبل- من التواصل مع الصورة الشعرية بدون أن نُعيد تخيلها والحلم بها؛ بل وبدون أن تستوقفني كلماتها وتجعلني قادراً على أن أستعيد بخيالي في حلم يقظتي- الذي أدخل فيه أثناء القراءة- ذكريات طفولتي الخاصة، التي تجعلني استشعر ألفة العالم والأشياء. بإيجاز، إن وعي القارىء- مع باشلار- يصبح أكثر من مجرد وعي سلبي؛ ولكنه يصبح وعياً مبدعاً، أي أنه وعياً قادراً على تأسيس الصورة. بمعنى الكشف عن المعاني والدلالات الإنسانية المباطنة في العمل الفني، أو- بإيجاز- إظهار عالم الصورة الشعرية.

وبالتالي، استطاع باشلار أن يجعل من القارىء قارئاً إيجابياً فاعلاً. ويُذكرنا هذا بما ذهب إليه دوفرين من أن الموضوع الجمالي ليس في حاجة إلى تعزيز بل إنه مكتفياً بذاته. فإنه يستمد معناه مما يُمثله، ولا يحتاج إلى تعزيز من المتلقي؛ وذلك على أساس أن خيال المتلقي يعمل على رؤية وظهور المعنى دون أن يُضيفه أو يخلقه للموضوع الجمالي. فدوفرين يرى أن المشاهد عند قراءته لأي نص أدبي ينبغي ألا يُضفي عليه أي صورة متخيَّلة متطفلة[1].

---

(1) انظر إلى ذلك بالتفصيل: د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، صفحات 283- 285.

غير أن باشلار حينما يؤكد على دور الخيال في عملية التذوق، فلا يعني ذلك أن خيال المتلقي يخلق أو يضفي معنى على الموضوع الجمالي؛ وإنما - كما يُعلمنا باشلار في «قانون الحلم» - أنه يبحث عن المعنى المتجلي في الصورة، بقدر ما يبحث عن المعنى الحلمي العميق الكامن في باطن الصورة الشعرية.

أي إنه يُشارك الشاعر في إظهار العالم الذي يتجلى وينبثق في باطنه في الصورة الشعرية. وإن كان يضيف صور متخيَّلة، فما هذه الصور سوى الصور المتخيَّلة لذكريات طفولته الخاصة التي يستدعيها بخياله في حلم يقظته حينما يكون في حالة من القراءة المعلقة، التي يتوقف فيها عن الإنصات لذكريات وأحلام الشاعر؛ ليصغي لذكرياته الخاصة به؛ وليعيد تخيل هذه الصور المكتوبة، وكأنه يحياها بخياله من جديد على نحو أليف. فإنه لا يتوحد مع الصور ولا يتخللها؛ وإنما يشعر فحسب بالألفة والحميمية إزاءها؛ لأنها ببساطة تعبر عن إحدى الصور المادية النموذجية، أي عن الصور المتعلقة بطفولتنا الحية بداخلنا دائماً، أو بالأحرى عن تلك الصور القابعة في لاوعينا، والتي يُوقظها فينا الشاعر - بصوره الشعرية - من جديد. أنها ببساطة الصور المتجذرة بداخلنا، والتي تأتي كصور شعرية لتعبرعن أنفسنا وتكشف لنا عن حياتنا الباطنية، وتوقظ فينا أعماق جديدة، على نحو ما توقظ فينا أعمق وأبعد الذكريات؛ بحيث تصبح صورتنا، ملكنا، تخصنا، أو بإيجاز، وجودنا المعبر عنا، التي تضعنا على عتبة إنسانيتنا الحقة، بل وعلى عتبة الوجود.

ففي الحقيقة أن باشلار قدم لنا صورة أكثر ثراء وفاعلية للمتلقي التي لا يحصر فيها العلاقة بين الصورة الشعرية والمتلقي في علاقة أحادية ولا ثابتة؛ وإنما يؤكد دوماً على تلك المشاركة الديناميكية مع الصور الشعرية. فالمتلقي يرهف السمع لرنينها الذي يدوي بتحدث العالم.

4- استطاع باشلار أن يؤكد على التوازن الدقيق بين الرؤية والفعل عند المبدع؛ إذ أن أحلامه وذكريات طفولته وصوره المتخيَّلة التي تُفصح عن ماهية العالم وجماله الأليف تكون حاضرة في أثناء تشكيل المادة بيده الحالمة، المبدعة لكل ما يُنعش هذه الذكريات ويُثري الأحلام ويُجدد العالم. وبالتالي، فالفنان ينطلق من رؤيته للعالم، التي تمثل خبرة انفتاح

على هذا العالم، والتي تكتمل أثناء تنفيذ القصيدة. فالشكل الجمالي هو أسلوب الفنان في رؤية العالم والانفتاح عليه. وهذا بخلاف ميرلوبونتي الذي ذهب للقول بأن رؤية الفنان تتشكل أثناء تنفيذه للعمل الفني.

5- استطاع باشلار- أيضاً- أن يؤكد على بنية ووجود الصورة الفنية ذاتها، في ظل اهتمامه بالجانب الذاتي المعرفي للخبرة الجمالية، أي في ثنايا اهتمامه بالصورة الفنية كما تحدث في وعي المتلقي. وذلك حينما أكد على حضور الصورة المتخيَّلة في هذا الشيء المدرك أو المحسوس كاللوحة أو القصيدة[1]، التي تتشكل بدورها من الكيفيات المادية كالخطوط والألوان كالحال في فن التصوير، والكلمات كالحال في الشعر. على أن هذا لا يعني أن باشلار قد اكتفى بالتأكيد على أهمية وثِقل مادة الصورة الشعرية فحسب؛ بل إنه حاول أن يعمق هذا الصورة من خلال تأكيده- كذلك- على الدلالة الأنطولوجية للصورة الشعرية التي تتجلى سواء في قدرة الصورة على التواصل مع المتلقي، أو في رنينها الذي يترك صداها علينا، هذا الرنين أو الصوت الشعري الذي ينطق بلسان العالم، أي الذي يتجلى من خلاله العالم في ماهيته، وتنبثق الحياة عبر حيويتها، ويظهر الوجود عبر طبيعته المادية، أو حتى من خلال تأكيده أن للصورة وجودها الخاص وما علينا سوى الحضور المباشر أمامها والانفتاح عليها والإنصات لرنينها.

6- لقد استطاع باشلار أن يطرح قضية الخبرة بالصورة الشعرية بأسلوب مغاير لأسلوب طرحها في الإستطيقا التقليدية التي دأبت على البحث في الخبرة الجمالية من جهة العملية الإبداعية فحسب، وكانت تنظر لخبرة المشاهد باعتبارها مجرد إعادة إنتاج لرؤية الفنان كالحال عند شوبنهاور A.Schopenhauer. أما باشلار فقد أكد على

(1) حاولت الباحثة على مدار دراستها عرض طبيعة معالجة باشلار لتلك العلاقة بين الصورة المتخيَّلة والشيء المدرك أو المحسوس، أي بين الخيال والإدراك الحسي، على نحو تجاوز فيه الخطأ الذي وقع فيه سارتر حينما فصل بين الإدراك الحسي (الواقعي) والخيال (اللاواقعي أو الموضوع المتخيَّل).

وجود تمايز بين الخبرة الإبداعية وخبرة التذوق.

على أن هذا التمايز يستند إلى وحدة ماهوية وعلاقة وثيقة بينهما تتجلى في أن المتذوق أو القارىء يشارك الشاعر في عملية الإبداع، كما أن: «القارىء- كما يُخبرنا باشلار- يُستدعى ليتواصل مع صور الكاتب؛ إذ يصبح- عندئذ- متيقظاً للوجود في حالة الخيال المنفتح [أي خيال المبدع المنفتح على العالم في باطنه]»(1).

ويُذكرنا هذا إلى حد كبير بدوفرين الذي أكد- بدوره- على تلك العلاقة الماهوية بين الخبرة الإبداعية والخبرة الإدراكية في ظل التمايز بينهما تتمثل في أن المشاهد يُشارك بمعنى ما في فعل المبدع، والمبدع يستدعي المشاهد من خلال عمله الفني(2).

7- وبخصوص تأكيد باشلار على العلاقة الوثيقة بين العلم والشعر، أو بين العقل والخيال، هذه العلاقة التي يعتقد بعض الباحثين(3) أن باشلار ينكرها في الموقف العلمي الخالص؛ وإنما- على العكس من ذلك- قد ظلت فلسفته تسير وفق هذا الإيقاع الثنائي (أي العقل والخيال)، ولا يعني ذلك أن باشلار يسير على جبلين منفصلين بينهما هوة يتعذر تخطيها؛ وإنما بالأحرى إنه يقيم على قمة هذين الجبلين المتجاورين (أي العلم والشعر): ألمْ يؤكد باشلار على أهمية دور الخيال وخاصة في المراحل الأولى للمعرفة العلمية. وحتى على مستوى حديثه عن ماهية

---

(1) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries du Repos, P***. 92.

(2) د. سعيد توفيق، *الخبرة الجمالية*، ص 252 وما بعدها.

(3) على نحو ما ذهب إلى ذلك الدكتور السيد شعبان حسن في كتابه «برونشفيك وباشلار»، حينما ذهب للقول بأن العقلانية العلمية عند باشلار تعترف بازدواج عنصري الخيال والعقل في الموقف العلمي؛ ولكنها باعتبارها مذهباً علمياً خالصاً تُنحي الخيال جانباً وتستبقي العقل. كما أكد في موضع آخر من نفس الكتاب على أن هذا الانفصال بين الخيال والعقل في الموقف العلمي الخالص هو مبدأ منهجي يفرضه باشلار فرضاً على ذاته. د. السيد شعبان حسن، ***برونشفيك وباشلار***، صفحات 121، 186- 187.

الصورة الشعرية لم يفصل بين العقل والخيال؛ بل- بخلاف ذلك- أكد على دور العقل في التعامل مع المجاز أو هذا التصور المتخيَّل، الذي يمثل عنده الوجه الثابت من الصورة الشعرية الذي يهب للصورة المعنى الواحد المحدد والثابت. وألمْ يصرح لنا- كما رأينا من قبل- سواء في كتابه «تكوين العقل العلمي» بأن: «العلم هو إستطيقا العقل»، أو في كتابه «التحليل النفسي للنار» بأنه: «لا توجد زهرة حقيقية بدون هذا التوافق الهندسي». ألمْ نسمع في كلام باشلار هنا نبرة التأكيد على تلك العلاقة الوثيقة بين العقل والخيال في مجالي العلم والشعر على حد سواء؟! ألا يمكننا القول بأن باشلار قد اهتم بكلا الجمالين: الجمال الحار (أي الجمال الطبيعي، الذي يصبح بفضل الشعر جمالاً فنياً مُثقلاً بالمعاني والدلالات الإنسانية)، والجمال البارد (أي الجمال في مجال العلم) النابع من ذلك التوافق والانسجام والوضوح والاتساق سواء بين أجزاء نظرية علمية أوعلاقات رياضية، هذا الجمال الذي يحقق لنا تلك المتعة العقلية، أي الذي يؤثرعلى عقلي؛ ولكنه لا يؤثر على وجداني.

وقد أصبحنا مهيئين الآن- كذلك- للإجابة عن السؤال الذي طرحناه منذ بداية البحث، ألا وهو: **هل نقل باشلار العلم إلى الفن، أم نقل الفن إلى العلم؟**

لقد نقل باشلار الفن إلى العلم؛ إذ كان يؤصل- كما تبين لنا- للروح العلمي الأدبي. أي يؤصل للروح القادرة على الاختلاف والتمرد على المألوف والانفصال عن الحياة اليومية، وعن الاستخدام التقليدي المألوف للغة في مجال حياتنا اليومية، بل والقادرة على التخيل والحلم. أنه- بإيجاز- الروح القادرة على الإبداع. وربما هذا التأصيل نلتمس ملامحه سواء في أساس باشلار العلمي، وحاجته للارتداد إلى الأصل والمنبع، إلى العناصر الأربعة المكوّنة للطبيعة ذريعة العالم، ومناطق أحلام يقظة الشاعر، أو في اهتمامه بالنزعة الصورية- كما نوهت من قبل- في المعرفة، أي في الرياضيات والمنطق عند هلبرت، التي فتحت له بوابة دخوله للنزعة الشكلانية في المعرفة والفن على حدٍ سواء، أو كذلك في رؤيته للنص الأدبي بوصفه نصاً شبيهاً بالنص

العلمي لما يتميز زمانه بأنه زمان تصاعدي. فضلاً عن أنه، سواء النص الأدبي أو النص العلمي يتركب في الأصل من علاقة المتناقضات، أي من الجمع بين الصور والأشياء المتضادة وخلق علاقات جديدة. وبالتالي، فقد أضفى باشلار الطابع العلمي على الفن؛ إذ أن انطلاقه من العلم قد فتح أفق جديد للفن عن طريق النظر للمعرفة العلمية والإبداع الفني بوصفهما يُمثلان كلاً من المجادل والشاعري، أي من خلال التأكيد على تلك العلاقة الجدلية بين العالم والحالم مع ما يُبدِعه.

ولكن، هناك بعض الملاحظات العامة حول فلسفة باشلار الجمالية، ويمكن تلخيصها في التالي:

1- الواقع أن رؤية باشلار للمجاز- كما ناقشنا ذلك من قبل- غير منصفة له؛ إذ حصرته في الوظيفة الإشارية، أي في ذلك التعين الإشاري المحض لشيء ما. ومن ثَم، فقد أخفق في أن يهب للمجاز أهميته وثِقله حينما غفل عن النظر إليه بوصفه لغةً قصديةً، أي لغة تشير دائماً إلى معنى، أو توجهنا نحو شيء من العالم والوجود لا نلتمس لها حضور خارج صوتيات اللغة.

2- لا شك أن باشلار قد نجح في إضفاء صفة الفاعلية- كما ناقشنا ذلك من قبل- على خبرتي المبدع والمتلقي؛ إلا أنه- بالرغم من ذلك- قد أخفق في تخليص علم الجمال من الذاتية؛ وذلك حينما اهتم بوصف ماهية الصورة الشعرية من خلال الوعي الجمالي أو الخبرة الجمالية بالعمل الفني ناسياً أن فهم الفن يكون في طبيعة الفن نفسه وليس من خلال وعي المبدع والمشاهد معاً؛ إذ أن فهم الوعي في كلتا الحالتين- بخلاف ذلك- يتم من خلال طبيعة الفن أو النتاج الفني نفسه، أي- بإيجاز- من جهة الحقيقة التي تحدث في الفن. على نحو ما نلتمس ذلك بوضوح لدى كل من هيدجر وجادامر[1]. فهذا التوجه الهيدجري الفينومينولوجيّ في تناول العمل الفني، والذي

---

(1) يمكن مراجعة هذه الفكرة بالتفصيل: جادامر، *تجلي الجميل*، صفحات 17- 31.

سار في إثره جادامر يؤكد بقوة على أن فهم ماهية الظاهرة في الظاهرة نفسها ومن خلالها وليس من خلال الخبرة الجمالية بالعمل الفني سواء كانت الخبرة الإبداعية أو خبرة التذوق.

3- الواقع أن الحديث عن مدى ارتباط باشلار بالنزعة الشكلانية في الفن يحتاج منا إلى وقفة قصيرة: فالحقيقة أن باشلار على الرغم من اهتمامه بالصياغة أو بالتشكيل الجمالي للعمل الفني، الذي له قيمته التعبيرية. فضلاً عن تمسكه بنفس دعوة الشكلانيين بأننا عند تأملنا الجمالي لا ينبغي أن نبرح حدود العمل الفني؛ إلا أنه تجاوز النزعة الشكلانية المحضة التي تحصر قيمة الفن في قيمه الفنية وسماته الشكلية وليس في مضمونه المعرفي أو في أي دلالة تشير إلى شيء خارجه. وذلك حينما أوضح لنا باشلار أن الصورة الشعرية هي شكل فني أو مظهر جمالي يقول لنا شيئاً ما. فإن لديها الكثير مما يمكن أن تقوله لنا؛ إذ أنه في رنين أو تحدث الصورة هناك شيء ما حاضر يُظهر ذاته، شيء ما يتطلب إنصاتاً إليه.

فهذه الصورة الشعرية أو بالأحرى هذا الوجود المكتوب هو أكثر من مجرد لعب بالكلمات، أنه إنتاج للدلالات الإنسانية الجديدة لما يكون حاضراً في العمل. فلا يمكن- إذن- أن نختزل ماهية الشعر- كما صرح بذلك باشلار في كتابيه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» و «الهواء والمنامات»- في الأشكال والكلمات فحسب؛ وإنما تكمن كذلك في الأطروحات المادية الحاضرة في الصورة الشعرية.

فمع القصيدة تحدث لنا خبرة الانفتاح على العالم، الذي نتعرض فيه لتكشف العالم في باطنه كوجود جديد، على نحو ما نتعرض لانفتاح اللغة في ماهيتها. فهنا يؤكد باشلار أن الصورة المتخيَّلة التي تحمل المعنى الجديد والدلالة الإنسانية والبعد الشاعري للعالم (الذي من خلاله يتحول العالم من عالم مصمت إلى عالم حي) تكون مباطنة في الصورة المكتوبة أو في ذلك الوجود اللغوي الجديد. أو بتعبير باشلار، إن الحياة الجديدة في الصورة ترقد في اللغة، مضمرة في الكلمات، فالعالم- إن جاز لنا القول- يسطع من نافذة

الكلمات. وقد عبّر «حسن طلب» عن هذا الجدل بين الشكل الفني والمضمون الفكري في قصيدته «الزبرجدة الأساسي» بقوله: «طالما المضمون جاهز وجمال الشكل زينة فجميع الشعر عاجز والاهازيج حزينة»[1]. فالشعر ليس مجرد زينة أو زخرفة، أو مجرد صورة لغوية مجردة من المعنى؛ بل بالأحرى هو عالم من الصور والدلالات التي تسكن الكلمات والإيقاعات. بإيجاز، إن الصورة الشعرية هي مظهر جمالي يقول لنا شيئاً ما له صلة وثيقة بالوجود في طبيعته المادية وبالحياة عبر حيويتها.

والواقع أن باشلار قد أكد على أن فهم العمل الفني الذي يتخذ من الصورة المتخيَّلة بوصفها الصورة المعبرة الكلية أساساً تقوم عليه الذاتية المشتركة، أي أنها أسلوبه الخاص في الحوار مع القارىء. فالقارىء- إذن- الذي يقرأ (يفسر) يكون مشارك في العمل الذي يُمثِّل. بمعنى أن باشلار قد رأى ماهية الفن بوصفه تمثيلاً سواء كان تمثيلاً لشيئ معين من الطبيعة أو العالم الخارجي، أو كان تمثيلاً لصورة متخيَّلة ليس لها وجود واقعي على الإطلاق؛ بحيث تعد الصورة الشعرية تمثيلاً لشيء ما مثقلاً بدلالات ومعاني إنسانية. أنها تضفي الطابع الدرامي الدال والمعبر للواقعي. وهذا يُفسر لنا لِمَ يُطالب باشلار القارىء في «قانون الحلم»- كما رأينا من قبل- بأن يبحث عن المعنى المتجلي في الصورة، والمعنى الحلمي العميق؛ طالما أن الصورة حينما تُظهر لنا معنى حاضر في المظهر الحسي في العمل (أي في العلاقات الكائنة بين الكلمات المكتوبة في القصيدة، أو في العلاقات بين العناصر التشكلية كالعلاقة بين الخطوط والألوان في اللوحة)؛ فإنها في نفس الوقت تخفي معانٍ ودلالات (تكمن في بعد أكثر عمقاً، هو الوجود الباطني للعمل).

ومن ثَم، ليس على القارىء إضفاء معنى ما على الصورة الشعرية؛ وإنما ينبغي عليه البحث عن المعنى، إيجاد المعنى أو بالأحرى الكشف عن

---

(1) حلمي سالم، «تزاوج حداثة الرؤية ولغة التراث: قراءة في ديواني «البنفسج والزبرجد»»، في *ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب*، ص 182.

المعاني والـدلالات المسكوت عنهـا والمـوحى بهـا فحسب في الـصورة الشعرية. أو بإيجاز، أن المبدع ينتج الدلالة والمعنى الإنساني لما يعبر عنـه (أي الواقعي)، والقارىء- بدوره- يحاول إيجاد تلك المرايا السحرية، أو بالأحرى يبحث ويكشف عن هذه الدلالة والمعنى الموحى به في الصورة الشعرية. وهذا يبين لنا أن الشعر عند باشلار هو شـيء ما أكثر من كونه مجرد تشكيل لغوي أو مجرد صورة جمالية تستخدم اللغـة؛ إذ معـه تبلـغ ماهية اللغة تحققها التام في قدرتها على إبداع معانٍ جديدة؛ بـل وإنتـاج الدلالة الإنسانية لما تعبر عنه.

4- وأما بخصوص الرأي القائل بأن باشلار يعـد مـصدر مـن مـصادر النقد الحديث، فإنه يعد رأي قاصـر إلى حد ما. فبلا شك أن باشلار قد أكد على أهمية إدراك الكيفيات الجمالية للصورة الشعرية؛ ولكـن هذه الكيفيات تتعدى وتتجاوز كونها مجرد القـيم الفنيـة والـسمات الشكلية في الصورة، أو بالأحرى كونهـا مجـرد ذلـك الجـمال الفنـي المقدم لنا في الصورة الشعرية ذاتها؛ إذ أن الصورة هي- كما نوهـت من قبل- شكل فني يحمل معنى ودلالة إنسانية، بحيث تضعنا عـلى عتبة وجودنا وإنسانيتنا الحقة. أو بإيجاز، إن باشـلار لم يغفـل أهميـة القيم الشكلية للصورة باعتبارها قيماً جمالية ندركها من خـلال نـوع من الاتصال الجمالي مع الصورة الشعرية، الذي فيـه نتعلـق بـالمظهر الخارجي للصورة كصورة معبرة أو شكل ذا دلالة؛ إذ أن قدراً عظيماً مـن قيمـة الـصورة الـشعرية تكمـن في تلـك الأسـاليب التعبيريـة ومتطلبات التشكيل الجمالي أيضاً.

غير أنه لم يحصـر نفسه في نطاق هذا الجمال الفنـي المقـدم لنـا مـن خلال الصورة الشعرية فحسب؛ بل تعدى ذلك بالتأكيد- أيـضاً- عـلى أهمية القيم المتخيَّلة، القيم الحلمية للصورة المادية الحاضـرة في الـصورة الشعرية، تلك القيم التي تعمق من قـيم هـذه الـصورة الماديـة، والتـي ندركها من خلال الاتصال الحلمي الذي فيه ننفذ- بخيالنا- إلى الوجود الباطني للصورة باحثين عن المعنى الحلمي العميق، ومنفتحين على ماهية

ما يكون حاضـراً فيها على نحو جديد، وعما يكمن فيه من جمال أليـف، الذي نستشعر من خلاله ألفة الأشياء والعالم.

وبالتالي، فقد تجاوز باشـلار التـورط في نزعـة شـكلانية محـضة (تلـك النزعة التي تعد مصدر من مصادر النقـد الحـديث)، حيـنما لم يعتـد فحـسب بالقيم الجمالية للصورة بالمعنى الشكلاني المحض، التي أدت المغـالاة فيهـا إلى حالة اغترابية للفن أصبح فيها الفن منعزلاً عـن وجودنـا وعالمنـا الإنـساني، ومفتقراً إلى أي دلالة أنطولوجية. وفضلاً عن ذلك، أن باشلار حينما عـرض لنا تحفظاته على الأشكال التقليدية للنقد السائدة في فرنسا، لم يذكر لنـا نمطـاً خاصاً من النقد يفضله؛ لأنه ببساطة شديدة لا يعترف أساسـاً بـالحكم عـلى العمل الفني؛ بل ويرى أنه ليس في أي حاجة للحكم عليه ولا تفسـيره. هذا التفسـير الذي يخنق نبض حياة الصورة ويحصـرها في المعنى الواحد الثابـت، الذي يتنافى مع طبيعة الصورة متعددة المعاني ذات اللغة الموحية والملهمة التي تقبل تعدد التفسـيرات من قِبل القارىء. فالصورة الشعرية ليست في حاجـة لهذا الناقد الموضوعي أو القـارىء الـصارم، الـذي يـترجم الـصورة إلى لغـة أخرى مغايرة عنها؛ بل إنها تتطلب ذلك القارىء المغامر الذي ينفـتح عليهـا ويشارك في عالمها وينصت إلى تحدثها، الذي ينطق بلـسان العـالم. هـذا العـالم الذي يجد القارىء صدى له بداخله تتركه عليه رنين الصورة؛ طالما أنها تعـبر عن الصور المادية النموذجية التي تظل حية بداخلنا دائماً، والتـي تـصبح مـع الصورة الشعرية تلك الصور المحبوبة التي- عند الاتـصال الحلمـي معهـا- تبعث فينا الشعور بالألفة، بحيث تتسم بتلك القيم المتخيَّلة (كمعنى الشعور بالراحة والدفء والهدوء والاطمئنان، فهي معـاني ودلالات إنـسانية تتـسم بقيم متخيلة) التي لا نستشعرها ولا نلتمس لها حضوراً بداخلنا إلا في لحظـة التقائنا بالصور الشعرية. بإيجاز، إن الصورة تحتاج إلى القارىء والناقد الحالم، الذي يتخيل ويتذكر ويكتب وهو يقرأ.

وبعد، يمكن القول- بصفة عامة- إن الصورة الشعرية وإن كانت هبة اللحظة؛ فإن باشلار قد استطاع النفاذ إلى باطن هذه اللحظة وشاهد ما يحدث فيها بدءاً من اندهاش الفنـان مـن إحـدى موضـوعات العـالم

الخارجي أو عناصر الطبيعة، وحواره الحميم معها أثناء حلم يقظته ومعايشته بخياله حتى احتفال كلٍ من الشاعر والقارئ بميلاد الصورة الشعرية، التي تمثل عالماً في انبثاق.

والواقع أن باشلار لا ينفذ إلى باطن هذه اللحظة الشعرية فحسب؛ وإنما ينفذ- كذلك- إلى الوجود الباطني للصورة بوصفه قارئاً مغامراً يتخيل ويحلم ويتذكر ويكتب حينما يقرأ: ألمْ يُعلمنا باشلار- بطريقة غير مباشرة- كيف نكتب نصاً فلسفياً بأسلوب أدبي؟!، ألمْ- كما يقول عنه جودين- بأنه: «يكتب شعراً عن الشعر؟!»[1] على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح في كتابه «لهيب شمعة» تلك القصيدة المطولة التي كُتبت نثراً. وألمْ يستدعي ذكريات طفولته الخاصة حينما كان يقرأ صور الشعراء والأدباء؟! على نحو ما نلمح ذلك سواء في «التحليل النفسي للنار» حينما استدعى ذكريات صنع أبيه للمحروقة والبنش، أو في «لهيب شمعة» حينما حدثنا عن ذكريات طفولته عن مشهد إشعال جدته لنار المدفأة.

أخيراً، لا نملك سوى أن نقول مع اتين جلسون بأننا: «كلنا أحببناه، وأعجبنا به وحسدناه قليلاً؛ لأننا شعرنا بأنه عقلٌ حرٌ، غير مُقيد بأي تقاليد سواء في اختيار المشكلات التي أراد أن يُعالجها، أو في أسلوب معالجته لها»[2].

****

(1) Joanne Stroud, «Gaston Bachelard: the Hand of Work and Play», *P*. 8.

(2) Bachelard, ***The Poetics of Space***, *P*. VII.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر:

مصادر باللغة الإنجليزية:

1- Bachelard, Gaston, **Étude sur l'Evolution d'un Problème de Physique: la Propagation thermique dans les Solides** (Paris: Librairie philosophique J.Vrin, 1927).

2- -------------------, **Essai sur la Connaissance approchée** (Paris: Librairie philosophique J.Vrin, 1927).

3- -------------------, **La Valeur inductive de la Relativité** (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1929).

4- -------------------, **L'intuition de l'instat: Etude sur la Siloë de Gaston Roupnel** (Librairie Stock, 1932).

والكتاب له ترجمة عربية صدرت عن الدار التونسية بتونس، سنة 1986، وقام بها رضا عزوز، وعبد العزيز زمزم، وقد استفادت الباحثة من هذه الترجمة ولكنها فضلت العودة إلى النص الأصلي.

5- ------------------, **Les Intuitions atomistiques: Essai de Classification** (Paris: Ancienne Librairie Furne Boivin et C., Editeur, 1932).

6- -------------------, **Le Pluralisme cohérent de la Chimie moderne** (Paris: Librairie philosophique J.Vrin, 1932).

7- ------------------, **La Dialectique de la Durée** (Paris: Ancienne Librairie Furne Boivin, 1932).

والكتاب له ترجمة عربية صدرت عن المؤسسة الجامعية ببيروت، سنة 1992وقام بها د. خليل أحمد خليل، وقد استفادت الباحثة من هذه الترجمة ولكنها فضلت العودة إلى النص الأصلي.

8- ---------------, **L'Expérience de l'espace dans la Physique contemporaine** (Paris: Universitaires de France, 1937).

9- -------------, **L'Eau et les Rêvs: Essai sur l'Imagination de la Matière** (Paris: Librairie José Corti, 1942).

10- ------------, **L'Air et les Songs: Essai sur l'Imagination du Mouvement** (Paris: Librairie José Corti, 1943).

11- ------------, **La Formation de l'Esprit scientifiqu: Contribution à une Psychanalyse de la Connaissance objective** (Paris: Libairie philosophique J.Vrin, 1947).

والكتاب له ترجمة عربية صدرت عن المؤسسة الجامعية ببيروت، سنة 1986وقام بها د. خليل أحمد خليل، وقد استفادت الباحثة من هذه الترجمة ولكنها فضلت العودة إلى النص الأصلي.

12- -----------, **La Terre et les Rêveries de la Volonté** (paris: Librairie José Corti, 1948).

13- -----------, **La Terre et les Rêveries du Repos** (Paris: Librairie José Corti, 1948).

14- Bachelard Gaston, **La Philosophie du Non: Essai d'une Philosophie du nouvel Esprit scientifique** (Paris: Universitaires de France, 1949).

والكتاب له ترجمة عربية صدرت عن دار الحداثة ببيروت، سنة 1985وقام بها د. خليل أحمد خليل، وقد استفادت الباحثة من هذه الترجمة ولكنها فضلت العودة إلى النص الأصلي.

15- ----------, **Le Rationalisme applique** (Paris: Universitaires de France, presses 1949).

والكتاب له ترجمة عربية صدرت عن المؤسسة الجامعية ببيروت، سنة1984 وقام بها د. بسام الهاشم، وقد استفادت الباحثة من هذه الترجمة ولكنها فضلت العودة إلى النص الأصلي.

16- -----------, **L'Activité rationaliste de la Physique contemporaine** (Paris: Universitaires de France, presses 1951).

17- -----------, **Lautréamont** (Paris: Librairie José Corti, 1951).

18- -----------, **La Poétique de l'Espace** (Paris: Universitaires de France, presses 1957).

والكتاب له ترجمة إنجليزية صدرت عن (Boston: Beacon press 1963)، وقامت بها ماريا جولاس Maria Jolas، وقد استفادت الباحثة من المقدمة التي أوردها أتين جلسون Etienne Gilson لهذه الترجمة.

وأيضاً، ترجمة عربية صدرت عن المؤسسة الجامعية ببيروت، سنة 1996 وقام بها غالب هلسا، وقد استفادت الباحثة من هذه الترجمة ولكنها فضلت العودة إلى النص الأصلي.

19- --------, **La Flamme d'une Chnadelle**(Paris: Universitaires de France, presses 1961).

والكتاب له ترجمة عربية صدرت عن المؤسسة الجامعية ببيروت، سنة 1995 وقام بها د. خليل أحمد خليل، وقد استفادت الباحثة من هذه الترجمة ولكنها فضلت العودة إلى النص الأصلي.

20- --------, **La Poétique de la Rêverie** (Paris: Universitaires de France, presses 1965).

والكتاب له ترجمة عربية صدرت عن المؤسسة الجامعية ببيروت، سنة 1993وقام بها جورج سعد، وقد استفادت الباحثة من هذه الترجمة ولكنها فضلت

العودة إلى النص الأصلي.

21- --------, **Le Droit de Rêver** (Paris: Universitaires de France, presses 1970).

22- --------, **The new scientific Spirit,** transalated by Arthur Goldhammer, foreword by Patrick A.Heelan (Boston: Beacon, press 1984).

والكتاب له ترجمة عربية صدرت عن المؤسسة الجامعية ببيروت، سنة 1983وقام بها د. عادل العوا، و راجعها د. عبد الله عبد الدايم، وقد استفادت الباحثة أيضاً من هذه الترجمة.

23- ----------, **Fragments d'une Poétique du Feu,** Etablissement du Texte avant-propos et Notes par Susanne Bachelard (Paris: Universitaires de France, presses 1988).

مصادر باللغة العربية:

1- جاستون باشلار، **التحليل النفسي للنار**، ترجمة د. زينب محمود الخضيري (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 2003م).

2- والكتاب له ترجمة إنجليزية صدرت عن (London: Routledge and Kegan Paul،1964)

3- وقد استفادت الباحثة من المقدمة التي أوردها آلان روس Alan C.M.Ross لترجمته لهذا الكتاب.

ثانياً – المراجع:

مراجع باللغة الإنجليزية:

1- Alcoff, Linda, «Virginia Woolf: Rooms with the furthest view»,
بحث منشور على الإنترنيت وموقعه
(WWW.U.Australin edu/~jen kinsj/365s00.html,Spring 2000).

2- B., John,» House and Universe»,
بحث منشور على الإنترنيت وموقعه
(www.House of Leaves. Com/forums/viewtopic.Php?T=2_2 49).

3- Carciarca, Federico, **Deep Song: and Other Prose**, edited and translated by Christopher Maurer (A new Directions Book, 1980).

4- Cardinal, Roger, **Figures of Reality: a Perspective on the poetic Imagination** (London: Croom Helm, Barnes and noble Books, 1981).

5- Casey, Edward S., «Expression and Communication in Art «, in **The Journal of Aesthetics and art Criticism** (Vol.XXX, No. 2, Winter 1971).

6- Caws, Ann Mary, «The Réalisme ouvert «of Bachelard and Breton «, in **The french Review** (Vol.37, No. 3, Jan., 1964).

7- Chiari, Joseph, **Twentieth- Century french Thought from Bergson to Lévi- Strauss** (London: Paul Elek, 1975).

8- Chimisso, Cristina, **Gaston Bachelard: critic Science and the Imagination** (Routledge: Routledge Studies in twentieth century, 1998).

9- Christofides, C.G., «Bachelard's Aesthetics «, in **The Journal of Aesthetics and art Criticism** (Vol. XX, No.3, Spring 1962).
10- Conrey, Sean, «Image in Poetry»
(http://owl.English. بحـــث منـــشور عـــلى الإنترنيـــت وموقعـــه
Purdue.Edu/handouts/print/general/g1-image.Html, Uuly 2002).
11- Crouch, David, «Writing of australian Dwelling: animat Houses and anxious Ground».
(http://www. U.australian edu/~Jen بحث منشورعلى الإنترنيت وموقعه
Kinsj/365s 00.html,Spring2000).
12- Davies, Char, **Changing Space: virtual Reality as an arena of embodied Being** (New York: W.W.Norton and Company, 2001).
13- Davis, Kndall, «The intimate Immensity of everyday life», in **Brookhaven Collage center** (February 25, March 27, 2000).
14- Deton, David E., «Notes on Bachelard's inhabited Geometry», in **environmental and architectual Phenomenology** (Spring, Fall,1990).
15- --------------------, «Bachelard's Irreality Function»,
(Kukkurovoca. Text, driven com/ بحث منشور على الإنترنيـت وموقعـه
gramarye/---/ bachelards irreality- punction).
16- Edward, Kaplan K., «Gaston Bachelard's philosophy of Imagination», in **Philosophy and phenomenological Research** (Vol. 33, No. 1, Sep., 1972).
17- Falck, Colin, «A defence of Poetry», in **The Journal of Aesthetics and art Criticism** (Vol.XLIV, No. 4, Summer 1986).
18- Feagin, Susan, «Some Pleasures of Imagination», in **The Journal of Aesthetics and art Criticism** (Vol. XLIII, No.1, Fall 1984).
19- Feyerabend, Paul, **Against Method: Outline of an arachistic Theory of Knowledge** (Great Britain: Redwood Burn Limited Trowbidge and Eshr, 1980).
20- Freud, Sigmund, **Beyond the Pleasure Principle**, translated and newly edited by James Strachey (London: the Hogarth, press 1961).
21- Genétte, Gérard, «The Gender and Genre of Reverie», in **critical Inquiry**, translated by Thais E.Morgan (Vol.20, No.2, Winter 1994).
22- Ghinelli, Paola, «L'eau comme trace du Temps», in **Equinoxes** (Issue 6, Automne/ Hiver 2005-2006).
23- Ginestier, Paul, **La Pensée de Bachelard** (France: Bordas, 1986).
24- Hans, S.James, «Gaston Bachelard and Phenomenology of the Reading Consciousness», in **The Journal of Aesthetics and art Criticism** (Vol.XXXV, No.3, Spring 1977).
25- Heidegger, Martin, **An Introduction to Metaphysics**, translated by Ralph Manheim (New Haven and London: Yale University, press 1959).

26- --------------------, **Poetry, Language and Thought**, translated with an introduction by Albert Hofstadter (New York: Harper and Row Publishers, 1975).
27- Higonnent, R.Margret, «Bachelard and romantic Imagination», in **The Journal of Aesthetics and art Criticism** (Vol.XLIII, No.1, Fall 1984).
28- Holmberg, Arthur, **The Theatre of Robert Wilson** (Cambridge: Cambridge University, press 1996).
29- Jager, Bernd, «Concerning the Festive and the Mundane», in **Journal of phenomenological Psychology** (Vol.28, No.2, Fall 1997).
30- Jones, M.Mary, **Gaston Bachelard, subversive Humanist: Texts and Readings** (United States of America: the University of Wisconisn, press 1991).
31- Leach, Neil, **Rethinking Architecture** (London and New York: Routledge, 1997).
32- Lechte, John, **Fifty Key contemporary Thinkers: from Structuralism to Postmodernity** (London and New York: Routledge, 1994).
33- Lecourt, Dominique, **Bachelard ou le Jour et la Nuit: un Essai du Matérialisme dialectique** (Paris: Bernard Grasset, 1974).
34- Lewis, C.Day, **The poetic Image** (London: Jonathancape, 1947).
35- Margolin, Jean Claude, **Bachelard** (Écrivains de Touyours/ Seuil, 1974).
36- Mcarthur, Daniel, «Why Bachelard is not a scientific Realist», in **The philosophical Forum** (Vol.XXXIII, No.2, Summer 2002).
37- Mcgill, Miranda, «Symbolism of Place: the Place of Elements», بحث منشور على الإنترنيت وموقعه (WWW. Symbolism. Org /writin /books/sp///page 2 htm).
38- Mora, Pat,» An Interview with Pat Mora», بحث منشور على الإنترنيت وموقعه (Voices. Claumn. Edu / vg / interviews / vg – interviews / mora pat. Html).
39- Odegard, Dougles, «Images», in **Mind**, edited by prof. Gilbert Ryle (Vol.XXX, No. 318, April 1971).
40- Ogden, C.K. and I.A.Richards, **The Meaning of Meaning** (London: Routledge and Kegan Paul LTD, 1994).
41- Pariente, Claude Jean, **Le Vocabulaire de Bachelard** (Paris: Marketing S.A., 2001).
42- Pollan, Micheal, «Hermit's hut, hermit's Dram», in بحث منشور على الإنترنيت وموقعه (http://www.Hermitory. Com / book review / hermit hut. Html).
43- Raymond, W.Jr.Gibbs and Bogdonovich, Jody, «mental Imagery in Interpreting poetic Metaphor», in **Metaphor and Symbol** (Vol.14, No.1, 1999).
44- Roy, Jean Pierre, **Bachelard ou le Concept contre l'Image** (Montréal:

Université de Montréal, presses 1977).

45- Sarrazin, Bernard, «A proposde Quelques Pages de Bachelard Pierres et Pierreries: l'Expérience symbolique de J.K.Huysmans», in **Revue des Sciences Humaines** (Tom XXXIV, No.133, Janvier, Mars 1969).

46- Schopp,Paul,» Transmissionrom the front lines of Language», (WWW. Transmission. Com/ بحث منشور على الإنترنيت وموقعه articale/ schopp. Htm. November, 2002).

47- Smith, Colin, **contemporary french Philosophy: a Study in Norms and Values** (New York: Barnes and Noble INC., 1964).

48- Sokolowski,Robert, **Introduction to Phenomenology** (Cambridge: Cambridge University, press 2000).

49- Stewart, Robert, «A bird», in **Midwest Quarterly** (Vol.40, No.4, Summer 1999).

50- Stroud, Joanne H., «The Future of Beauty: Gaston Bachelard as Guid», in (www. Dallas institute org/ بحث منشور على الإنترنيت وموقعه programs/ Talk text/ J Stroud Htm, Fall 2000).

51- ----------------------, «Gaston Bachelard: the Hand of Work and Play», (WWW.Dallasinstitute. بحث منشور على الإنترنيت وموقعه Org/programs/previous/Fall 98/TALK TEXT/joanne. Htm).

52- Thagard, Paul, **conceptual Revolutions** (New Jersey: Princeton University, Press 1992).

53- Thiboutot, C., Jager, A.David, «Gaston Bachelard and Phenomenology: Outline of a Theory of Imagination», in **Journal of phenomenological Psychology** (Vol.30, No.1, Spring 1999).

54- Thiboutot, Christian, «Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard», in **Journal of phenomenological Psychology**, translated by Bernd Jager (Vol.32, No.2, 2001).

55- Tiles, Mary, **Bachelard: Science and Objectivity** (Cambridge: Cambridge University, Press 1984).

56- Wittreich, Joseph, «Recent Studies in the english Renaissance», in **Studies in english Literature** (Vol.19, No.10, Winter 1979).

مراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم نمر موسى، «جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف»، في **مجلة فصول** (المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993م).

2- إحسان عباس، فن الشعر (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1996م).

3- أحمد أبو زيد، «بول ريكير وفن القراءة»، في **مجلة أوراق فلسفية** (العدد الثامن، ديسمبر 2003م).

4- أحمد محمود الخليل، «جمالية النار بين البنى الميثولوجية والقيم الإنسانية في الشعر العربي القديم»، في **مجلة المعرفة** (سوريا: العدد 447، ديسمبر 2000م).
5- أسماء شاهين، «جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا»، في **مجلة فصول** (المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير 1991م).
6- د. السيد شعبان حسن، برونشفيك وباشلار: **دراسة نقدية مقارنة** (بيروت- لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة 1993م).
7- إيمانويل فريس، برنار موراليس، **قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب**، ترجمةد. لطيف زيتوني (الكويت: **عالم المعرفة**، فبراير 2000م).
8- تامر إسماعيل سفر، «مدخل إلى سيكولوجية الحلم»، في **مجلة المعرفة** (سوريا: العدد 444، سبتمبر 2000م).
9- توماس كون، **بنية الانقلابات العلمية**، ترجمة سالم يفوت (الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1992م).
10- جاك دريدا، في **علم الكتابة**، ترجمة وتقديم د. أنور مغيث، ود. منى طلبة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة 2005م).
11- جمال الغيطاني، «نقطة عبور: مواجهة الفناء»، في **أخبار الأدب** (العدد 338، يناير 2000م).
12- جوليا كريستيفا، «الطوية الهائلة»، في **ومض الأعماق: مقالات في علم الجمال والنقد**، ترجمة د. على نجيب إبراهيم (دمشق: دار كنعان، الطبعة الأولى، سنة 2000م).
13- د. حسن حنفي، «**عالم الأشياء أم عالم الصور؟**»، في **مجلة فصول** (العدد 62، ربيع وصيف 2003م).
14- د. حسن عبد الحميد، «التفسير الإبستمولوجي لنشأة العلم»، في **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلد السابع عشر، العدد الثالث، سنة 1986م).
15- حميد الحمداني، **النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1999م).
16- د. خليل أحمد خليل، **دراسات في تاريخ العلوم وفلسفتها** (بيروت- لبنان: دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، سنة 1992م).
17- خليل شكري هياس، «فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية: طفولة الماء لحميد سعيد نموذجاً»، في **الموقف الأدبي** (العدد 383، سنة 2003م).
18- راتب أحمد قبيعة، **فان جوخ** (بيروت- لبنان: دار الراتب الجامعية، سنة 1996م).
19- ريتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة وتقديم د. محمد مصطفى بدوي،

مراجعة د. لويس عوض (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، سنة 1961م).
20- د. زكريا إبراهيم، **برجسون** (القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثالثة، سنة 1968م).
21- سعيد بوخليط، «باشلار بين التحليل النفسي والمنهج الظاهراتي: أو البحث عن رؤية نقدية جديدة»، في **مجلة فكر ونقد** (المغرب: العدد 21، أغسطس 1999م).
22- ---------، «التحليل النفسي للنار: أو البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري»، في **مجلة فكر ونقد** (العدد 67، سبتمبر 2004م).
23- د. سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1992م).
24- ---------، **جدل حول علمية علم الجمال: دراسات على حدود مناهج البحث العلمي** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1992م).
25- ---------، «جماليات الصوت والتعبير الموسيقي»، في **مجلة كلية الآداب** (المجلد 58، العدد 2، أبريل 1998م).
26- د. سعيد توفيق، «اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر»، في **مجلة الفلسفة والعصر** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، العدد الأول، أكتوبر سنة 1999م).
27- --------- (محرر)، **ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 1999م).
28- ---------، **في ماهية اللغة وفلسفة التأويل** (بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة 2002م).
29- ---------، «الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين»، في **مجلة ألف** (العدد الثالث والعشرون، سنة 2003م).
30- د. شاكر عبد الحميد، «الوعي بالمكان ودلالاته: في قصص "محمد العمري"»، في **مجلة فصول** (المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، شتاء 1995م).
31- ---------، «ثقافة الصورة»، في **مجلة فصول** (العدد 62، ربيع وصيف 2003م).
32- ---------، **عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات** (الكويت: عالم المعرفة، يناير 2005م).
33- عبد السلام بن عبد العالي، **أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا** (الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، سنة 2000م).

34- عبد العالي بوطيب، «إشكالية الزمن في النص السردي»، في **مجلة فصول** (المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993م).
35- عبد النور إدريس، «تفكيكية جاك دريدا بين الكتابة والكلام »، في **بحث منشور على الإنترنيت موقعه** (http://www. Arab.ewrites.Com/? Action= Library&& type=ON1)
36- عصام ترشحاني، «تفعيلات النار»، في **مجلة المعرفة** (سوريا: العدد 444، سبتمبر 2000م).
37- فاطمة علي، «رمبرانت»، في **مجلة أخبار اليوم** (القاهرة: بدون تاريخ).
38- -------، «فان جوخ»، في **مجلة أخبار اليوم** (القاهرة: بدون تاريخ).
39- مارتن هيدجر، **نداء الحقيقة**، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة 1977م).
40- د. محسن عطيه، **اتجاهات في الفن الحديث** (القاهرة: دار المعارف، الطبعة الرابعة، سنة 1997م).
41- محمد العبد، «الصورة والثقافة والاتصال»، في **مجلة فصول** (العدد: 62، ربيع وصيف 2003م).
42- محمد مصطفى بدوي، **كولردج** (القاهرة: دار المعارف، الطبعة الثانية، سنة 1958م).
43- د. محمد مهران رشوان، **في فلسفة الرياضيات** (القاهرة: نهضة الشرق، سنة 1986م).
44- محمد وقيدي، **فلسفة المعرفة عند جاستون باشلار: الإبستمولوجيا الباشلارية وفعاليتها الإجرائية وحدودها الفلسفية** (بيروت: مكتبة المعارف، الطبعة الثانية، سنة 1984م).
45- محمود الضبع، «تشكلات الشعرية الروائية»، في **مجلة فصول** (العدد 62، ربيع وصيف 2003م).
46- د. محمود رجب، «رمز المرآة في الفلسفة»، في **مشكلات فلسفية** (نشرة خاصة، سنة 2001 م).
47- موريس ميرلوبونتي، **المرئي واللامرئي**، ترجمة سعاد محمد خضر، ومراجعة الأب نيقولا داغر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سنة 1987م).
48- نرمين سمير أحمد حسين، «النزعة الصورية في الرياضيات والمنطق عند ديفيد هلبرت وتطورها»، **رسالة ماجستير غير منشورة** (القاهرة: جامعة حلوان، كلية الآداب، قسم الفلسفة، سنة 2004م).
49- هانز- جورج جادامر، **تجلّي الجميل**، ترجمة ودراسة وشرح د. سعيد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1997م).

50- هنري برجسون، **رسالة في معطيات الوجدان البديهية**، ترجمة كمال يوسف الحاج (بيروت: دار ألكان للنشر، سنة 1945م).
51- ---------، **التطور الخالق**، ترجمة د. محمود محمد قاسم، مراجعة د. نجيب بلدي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1984م).
52- ---------، **الضحك**، ترجمة سامي الدروبي، وعبد الله الدايم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، سنة 1997م).
53- ولتر ستيس، **فلسفة هيجل**، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، تقديم د. زكي نجيب محمود (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة 1980م).
54- وليد منير، «أشجار الأسمنت: معنى الإيقاع، وإيقاع المعنى»، في **مجلة فصول** (المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير 1991م).
55- د. يمنى طريف الخولي، **إمكانيات حل مشكلة العلوم الإنسانية على ضوء الخاصَّة المنطقية للعلوم الطبيعية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1992م).
56- -----------، **فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول، الحصاد، الآفاق المستقبلية** (الكويت: عالم المعرفة، ديسمبر 2000م)
57- يوسف ميخائيل أسعد، **أحلام اليقظة ما لها وما عليها** (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، سنة 2000م).

فهرس المحتويات